عبد الحميد قاوي

الصورة الشعرية

النظرية والتطبيق

إهداء

إلى روح أبي الطيبة؛

طيب الله ثراه وأسكنه فسيح الجنان

إلى أمي حفظها الله

إلى إخوتي

إلى كل من يكن لي الحب والاحترام

مقدمة

الحمد لله ربّ العالمين، حمدا يوافي نعمه، ويرفع نقمه، ويكافئ مزيد فضله، والصلاة والسلام على المصطفى من بريّته، المبعوث رحمة للعالمين، محمد صلى الله عليه وسلم وعلى آله وأصحابه، ومن سار على نهجهم إلى يوم الدّين.

وبعد؛

إنّ نقَاد الشعر ودارسيه – في الآونة الأخيرة– أعلوا من شأن الصورة الفنية في العمل الأدبي، ذلك لأنها – كما **وصفت**– أساس الشعر وهدفه، والشيء الثابت والدائم فيه، فالشعر منذ استوى شعرا قائم على التصوير، وسيظل الاهتمام بها مادام هناك شعر يبدع . وهي الوسيلة الفنية الأساسية الأصيلة التي تجعل الشعر آخذا في النفوس، وأعلق بالقلُوب وأطرب للأفئدة. وهي المركب الآمن الذي يستعين به الفنان لنقل تجربته وعواطفه وأحاسيسه وإيصال أفكاره ومعانيه. والبرهان السَاطع، والدليل القاطع في قدرة الشاعر على الخلق الفني والإبداع .

وهي بالإضافة إلى هذا:

أهم المقاييس النقدية التي يتوسَّل بها الناقد البصير للكشف عن موقف المبدع وتجربته، ومدى الأصالة التي يتمتّع بها، وبيان قوّة موهبته من صنعته الفنية، وبها يحكم على الشاعر المنشئ، لأنها – كما سبق وأن ذكرنا– لبَ الشعر وجوهره .

وعلى الرّغم من هذه الأهمية للصورة في الشعر والنقد على السواء، فإنها لم تحظ بدراسات كثيرة خاصة في جانبها التطبيقي، لذا

حاولنا أن ندلي بدلونا في هذا متّخذين المثال شعْرَ شاعر جزائري لم يشتهر شهرة شعراء المشرق والأندلس – وإن كان لا يقل عن هؤلاء الفحول أهمَية – ألا وهو ابن خميس التلمساني، الذي عدَه أكثر من واحد شاعر المائة السابعة بلا منازع؛ فجاء عنوان الكتاب:

(الصورة الشعرية النظرية والتطبيق)

لقد انبنت هذه الدراسة على ثلاثة فصول، فصل نظري وفصلين تطبيقين .

أما الفصل النظري فتناولت فيه مفهوم الصورة الشعرية عند نقادنا القدامى والمحدثين، وكان الحديث عن الخيال الإنساني بعامة والخيال الشعري بخاصة، المدخل المنهجي الذي ولجته في معالجة الصورة الشعرية عند نقادنا القدامى لما له من صلة مباشرة بالمفهوم الحديث للصورة الشعرية، ولقد انتهيت بعد البحث والدراسة إلى أن النقاد القدماء وإن لم يعرِّفوا الصورة فإنهم عرفوها وعلموا ما لها من قيمة وأهمية في العمل الأدبي، وذلك أثناء حديثهم عن الخيال الشعري وما يتصل به من مصطلحات بلاغية ونقدية كالمبالغة والغلو والإيهام...الخ

أمّا حديثي عن مفهوم الصورة الشعرية في النقد الحديث فقد انطلقت من نظرية كولريدج في الخيال باعتبارها المنعرج الكبير الذي وجه أنظار النقاد إلى خطورة الصورة الشعرية وأهميتها في العمل الأدبي مما جعلني أحكم على أن المصطلح – كمصطلح نقدي – لم يتبلور إلا في ظل المذهب الرومانسي ومع طروحات كولريدج ومن نحا نحوه في دراسة الخيال الشعري .

وقد تلا الفصل النظري فصلان تطبيقيان، أحدهما يعنى بمنابع الصورة والمواد المشكّلة لها، أي البحث في المصادر التي يلجأ إليها الشعراء في تشكيل صورهم الشعرية، وقد ركزت في تبيان هذه المصادر على شعر ابن خميس التلمساني، وحصرتها في منبعين هما: المنابع الطبيعية والمنابع التراثية .

وهذان المنبعان يتفاوت الشعراء فيهما من حيث كمية الاغتراف فمنهم من يغرف من نبع الطبيعة بشكل جلي بحيث يغطي على شعره كالذي عهدناه عند شعراء الأندلس، ومنهم من يغرف من بحر التراث كالذي عهدناه عند الشعراء المحافظين على عمود الشعر العربي القديم والمتتبعين لخطى الأسلاف، ومنهم من يزاوج بين هذا وذاك، ومنهم من يبدع ويتجاوز هذا وذاك، فلا يقف عند حدود النسخ والتقليد أو نقل ما شاهده البصر، بل يركب ويؤلف بين المتناقضات والأشتات والمتفرقات، ليخرج في الأخير شيئا يدل على العبقرية والاقتدار الفني.

أما الفصل الآخر فقد اهتم ببيان الأساليب التي يتوسّل بها الشعراء في تشكيل صوره الشعرية، أو بعبارة أخرى الأنماط والأنواع التصويرية التي يخرج الشعراء فيها صورهم . وقد حصرتها في نوعين هما: الصورة البيانية والصورة الوصفية. مع إيماني بوجود أنماط كثيرة كالصورة الرمزية والصورة الثيمية ...الخ

وقد استأنست في هذا البحث **بالمنهج الفني** الذي ينسحب على جميع الأشكال البلاغية البيانية من تشبيه واستعارة وكناية ،كون هذا المنهج المناسب لطبيعة شعر ابن خميس التلمساني الذي اتخذنا من شعره المثال لبيان منابع الصورة والأساليب المشكلة لها .

وأنا بعد هذا كله لا أعتبر نفسي – في هذا العمل البسيط – أكثـــر من مجتهد فإن أصبت فمن الله وذلك ما كنت أسعى إليـــه وأرغـــب، وإن أخطأت فمن نفسي ومن الشيطان ، وحسبي أنَي أخلصت النيّة وصـــدقت العمل، وما التوفيق إلاّ بالله العليّ العليم العظيم، الذي عليه أتوكّل، وإليـــه أنيب والحمد لله على أوّله وآخره.

الفصل الأول

مفهوم الصورة الشعرية قديما وحديثا

أولا – مفهوم الصورة في النقد القديم

1– علاقة الصورة بالخيال

2– سيكولوجية التخيل

3 – التخييل الشعري

ثانيا – مفهوم الصورة في النقد الحديث

1– الصورة عند النقاد الغربيين

2– الصورة عند نقادنا المحدثين

3– خلاصة

مفهوم الصورة الشعرية قديما وحديثا

توطئة :

حقيق علينا في البداية أن نقر أنّ مصطلح (الصورة الشعرية) من المصطلحات النقدية الأكثر حظوة في النقد الأدبي المعاصر، ذلك أنّ الصورة الشعرية ركن أساس من أركان العمل الأدبي، ووسيلة الأديب الهامة التي يستعين بها في صياغة تجربته الإبداعية، وأداة الناقد المثلى التي يتوسّل بها في الحكم على الأعمال الأدبية، وأصالة التجربة الشعرية. فالصورة الشعرية – كما نعتت – لبّ العمل الشعري الذي يتميّز به، وجوهره الدائم والثابت، بل إنّ ذات الشاعر لـ « تتحقّق موضوعيا في الصورة أكثر ممّا تتحقق في أيّ عنصر آخر من عناصر البناء الشعري»[(1)]، وحديثنا هذا، لا يعني أنّها قد أخذت حقّها من الدراسة والتحليل، بل إنّ المصطلح لا يزال غامضا عند بعض النقاد والدارسين، ومرجع هذا – في نظرنا – إلى المصطلح ذاته من جهة، ولارتباطاته، وتداخله مع مصطلحات أخرى، مثل (الصورة الأدبية)، و(الصورة الفنية)، و(الصورة البلاغية)، و(الصورة البيانية)، و(الصورة المجازية) من جهة ثانية، ناهيك عن كثرة مفاهيمه، وتعدّد دلالاته المنبثقة عن الاتجاهات الأدبية المختلفة، والمناهج النقدية المتعددة، وتطوّر الحقول المعرفية التي يستند عليها النقد الأدبي الحديث والمعاصر في تقييمها [(2)].

---

1)– محمد حسن عبد الله، الصورة... والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، (د. ط.ت): ص 88.

2)– ينظر محمد مشبال، مقولات بلاغية في تحليل الشعر، الرباط، مطبعة المعارف الجديدة، المغرب، ط1،1993: 121. وينظر أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، النظرية والتطبيق: 128– 129. والأخضر عيكوس (مفهوم الصورة =

إنّ الذي عليه أكثر الدارسين، أنّ الصورة الشعرية- بوصفها مصطلحا نقديا حديثا- قد برزت في ظلّ المذهب الرومانسي، وبالتدقيق، مع نظرية (كولردج) في الخيال[1]؛ لكن هل يعني هذا أنّ نقدنا العربي القديم- وإن جهل مفهوم الصورة الشعرية - لم يعرف مباحث الخيال التي لها صلة مباشرة بهذا المصطلح الذي نزعم أنّه حديث النشأة ؟

ليس بالإمكان، تقديم إجابة، ما لم نقم فهْما حقيقيا للمصطلح نفسه، وما لم نبتعد عن تقصّى الدلالة الحرفية للمصطلح بمفهومه المعاصر في نقدنا القديم[2] كي يتسنّى لنا البحث، ويتاح لنا إدراك قضاياه ودلالاته إدراكا يتناسب والظروف التاريخية والحضارية للعصر. بهذا الشّكل يمكننا أن نذهب مذهب الدكتور (جابر عصفور) في أنّنا « قد لا نجد المصطلح بهذه الصياغة الحديثة في التراث البلاغي والنّقدي عند العرب، ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها، موجودة في التراث، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول، أو تميّزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام» [3].

= الشعرية حديثا) مجلة الآداب، جامعة قسنطينة، قسم اللغة العربية وآدابها،العدد: 03، سنة 1996: 157و169.

1)- ينظر عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط2، 1982: 242/2.

2)- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان،ط1،1994: ص19و20.

3)- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب،، دار التنوير، لبنان ط2، 1983: 07. وينظر نوار بوحلاسة (الصورة في شعر الزيانيين) مجلة العلوم الإنسانية، جامعة قسنطينة، قسم اللغة العربية وآدابها العدد: 10سنة1998، ص: 66. والأخضر عيكوس (مفهوم الصورة الشعرية قديما مجلة الآداب، جامعة قسنطينة، قسم اللغة العربية وآدابها، العدد: 02 سنة1995: ص 70 و80.

أولا ـ مفهوم الصورة في النقد القديم :

إنّ الفنون الجميلة تشترك في أنهـــا تعبيـــر عـــن تجربـــة الفنـــان الشعورية سواء كان هذا في زوايا ذاته، أو في احتكاكهـــا وتفاعلهـــا مـــع الآخرين، أو في تأملها لهذا الكون الذي نعيش فيـــه[1] إلا أن الأداة التـــي يتوسل بها كل فن من هذه الفنون الجميلة في تجسيد تجربته وتحقيق غايته هذه، تختلف من فن لآخر فهي في الموسيقى أصوات وأنغام، وفي النحت أحجام وأشكال، وفي التصوير ألوان وخطوط، وفي الـــرقص إلتـــواءات وحركات...[2].

ثم إن الإحساس بجمال هذه الفنون جميعا لا يتولد لدى الإنسان من تأثير مظهرها أو شكلها الخارجي على حواسه فقط، بل بـــالمعنى الـــذي توحي به، فالإحساس بجمال الرسم أو الموسيقى- مثلا- لابـــد أن يتبعـــه إحساس ما بالمعنى الذي توحي به الألـــوان والظـــلال فـــي الرســـم، أو الأصوات والأنغام في الموسيقى وإلا أصبحت ضربا من البعث لا طائـــل من ورائه.

والأدب – بضربيه- واحد من هذه الفنون الجميلة، مادته الألفـــاظ والعبارات وجماله يتأتى من ترابط ألفاظه وعباراته، وتعاونهما في تقـــديم

---

1)- ينظر فايز الداية، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي (دار الفكـــر، ط2، 1996، بيروت) ص: 53.

2)- ينظر سيد قطب، النقد الأدبي، أصـــوله ومناهجـــه (دار الـــشروق، ط7، 1993) ص: 105، ومحمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القـــرن الرابـــع هجـــري (منشأة المعارف، 1982، القاهرة) ص: 34 وجابر عصفور مفهوم الشعر، دراسة فـــي التراث النقدي (دار التنوير، ط2، 1982، لبنان) ص: 157 وعبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، (دار العودة د. ط. ت، بيروت) ص: 11.

صورة فنية جميلة موحية ذات معنى يهتز لهـا المـستمع (أو القـارئ، المتلقي) وتطرب له نفسه.

– وكلمة " أدب " في ظاهرها تبدو كلمة موجزة، بسيطة لا لـبس فيها ولا تعقيد ولكن محاولة الاقتراب منها لتعريفها تعريفا دقيقـا، محـددا يبين لنا أنها جد معقدة، وحسبنا في توضيح هذا التعقيد أن نذكر أن الـذين حاولوا تعريف هذه الكلمة 'أدب) –على كثرتهم– لم يتفوا بعد فـي تقـديم تعريف محدد، جامع مانع لها، ولا تزال المحاولة التـي يبـذلها النقـاد، والدارسون في تعريف الأدب وتفسيره، دليلا واضحا وبرهانا قاطعا علـى ما بينهم من اختلاف في تحديد معناها ومدلولها.

وقد جرت عادة الكثير من المؤلفين والدارسين للأدب أن يميـزوه بالخيال والابتكار فالأديب إنسان متخيل مبتكر، وقـد خـصه الله تعـالى بالحس المرهف والخيال الخصب الذي يتـيح لـه أن يتجـاوز حرفيـة المعطيات ويركب من شتات العناصر شيئا جديدا مبتكرا، لا يصل خيـال عامة الناس إلى مثله وإن كانوا يعرفون من قبل هذه الأشتات المفرقة من العناصر، ولكن خيالهم يقصر بهم على أن يصوغوا في النهاية من هـذه العناصر المبعثرة المتفرقة شيئا منظما مبتكر[1] .

فالخيال – إذن– هو المبحث الأسمى من مباحث الأدب، والكـلام الذي لا يدل على درجة من درجات الخيال لا يدخل باب الفن بحال مـن الأحوال– كما تقول سهير القلماوي – . ومن هنا أمكننا أن نتخذ الخيـال

---

1)– ينظر طه ندا، الأدب المقارن (دار المعرفة الجامعية، 1996) ص: 13– 14 بتصرف.

أساسا في النقد الأدبي[1].

إن خيال الأديب طاقة تستمد وجودها من الواقع المعاش، لا يضيف إليها ولا ينقص منها إلا ما تتطلبه الرؤية الفنية للأشياء، فمادة الخيال – إذن – لا توجد من العدم، وإنما هي حقائق لها وجود خارجي يصنفه الأديب تصنيفا خاصا مستلهما من رؤيته الفنية[2].

وقد كان الخيال– ولا يزال– محورا نقديا هاما في المناقشات النقدية ولقد حاول نقادنا المعاصرون أن يطبعوه بطابع يتسق ودوره في تشكيل الصورة الفنية المبدعة والتعبير عن ذات الفنان[3] وتمثّل هذا في موقفين:

أحدهما: اكتفى بترديد نظرية كولريدج في الخيال، وأثرها في تشكيل الصورة الفنية[4] .

والآخر: برز في محاولة طائفة من نقادنا المعاصرين في البحث عن جذور هذا المصطلح في تراثنا النقدي والبلاغي والفلسفي القديم، وتضاربت آراؤهم في هذا فمنهم من رأي أن العرب القدماء لم يهتموا بملكة الخيال. وإنما كانت نظراتهم النقدية المختلفة تعتمد على التنظيم

1)– ينظر سهير القلماوي، النقد الأدبي(مركز الكتب العربية، ط2، 1988) ص: 76.
2)– ينظر مخائيل نعيمة، الغربال (دار المعارف، د. ط، 1946، بيروت) ص: 156.
3)– ينظر، بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في العربي الحديث (المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، لبنان) ص: 55.
4)– ينظر محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث (دار المعرفة الجامعية، القاهرة) ص: 66 ومصطفى ناصف، الصورة الأدبية (دار الأندلس، لبنان) ص: 10 وما بعدها، ونصرت عبد الرحمان، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي على ضوء النقد الحديث (مكتبة الأقصى، 1976عمان) ص: 8.

والتعقيد وتهتم به اهتماما بالغا، حتى في أدق الأمور التخيلية كالتشبيه والمجاز والاستعارة[1].

ومنهم من رأى أن العرب وإن لم يعرفوا مصطلح " خيال بمعناه المعاصر الحديث، فإنهم عرفوا مصطلحا آخر أمكننا اتخاذه كبديل لمصطلح خيال هذا المصطلح هو التخييل الذي يرادف لغويا التوهم، وهو في الأصل من المصطلحات الفلسفية، انتقل من دائرة البحث الفلسفي إلى دائرة البحث البلاغي والنقدي، نتيجة ذلك الاحتكاك الفكري المستمر بينها [2] .

وبما أن الخيال أداة الصورة الفنية ومصدرها فإن الحديث عن الصورة الفنية التي هي محور دراستنا في هذا الفصل بمعزل عن دراسة الخيال الشعري يعد ضربا من العبث وجهدا لا طائل من ورائه.

كيف لا ؟ والخيال هو مصدر الصورة الخصب، ورافدها القوي، وسر الجمال فيها فالخيال- إذن- هو مصدر هذا كله، وهي نظرية جديدة حديثة في مفهوم الصورة الفنية حيث تعتمد عليه كلية.

وبناء على ما تقدم، أمننا القول، إن دراسة الخيال هو المدخل المنهجي والمنطقي لدراسة الصورة الفنية، ويجدر بنا قبل أن نتكلم عن علاقة الصورة بالخيال أن نشير إلى نقطة هامة وهي أن كل الدراسات

---

1)- إحسان عباس، فن الشعر (دار الثقافة، ط2، بيروت لبنان) ص: 144، وينظر عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد (دار الفكر، 1983، عمان) 66 وما بعدها.

2)- ينظر، جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب (دار التنوير، ط2، 1983، لبنان) الفصل الأول (طبيعة الخيال وعلاقته بالصورة) من ص 13-97، وينظر علي البطل، الصورة العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري (دار الأندلس، ط2، 1981 بيروت) ص: 20.

الحديثة والمعاصرة تؤكد صعوبة تحديد مصطلح الصورة إذ تتعدد مفـاهيم هذا المصطلح حسب تعدد الاتجاهات النقدية والأدبيـة وتطـور الحقـول المعرفية التي يتكئ عليها النقد في تقديم أعماله، وعدم الاتفاق بـين هـذه المدارس حول تعريف محدد مضبوط لها.

وأجدني غير مبالغ لو قلت: إن مصطلح الصورة الشعرية من بين المصطلحات الأكثر التباسا في النقد الحديث والمعاصر، ليس فقط لتعـدد مفاهيم هذا المصطلح -كما أشرنا سابقا – بل ولارتباطه بالعملية الإبداعية الشعرية ذاتها من جهة، ووجود مصطلحات أخرى متداخلة معه كالصورة الفنية، والصورة الأدبية، والصورة البيانية، والصورة البلاغية...الخ[1].

وقد اختلف النقاد في بعد هذا في قضية تأصيل المصطلح، فمـنهم من دافع عن أصالته في نقدنا العربي القديم، ومنهم من تعصب لحداثته لا يرى أي امتداد تراثي فيه.

والمتتبع في تراثنا النقدي والبلاغي والفلسفي القديم يجد ورود هـذا اللفظ– أعني الصورة – في نصوصهم النقدية والبلاغية والفلسفية القديمة، وسنقتصر على إيراد النصوص التي يقترب فيها اللفـظ مـن المـصطلح الحديث ويطالعنا في البدء تعريف الجاحظ للشعر، يقوم: « إنمـا الـشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير»[2].

---

1)– ينظر محمد مشبال، مقولات بلاغية في تحليل الشعر (مطبعة المعـارف الجديـدة، ط1، 1993 الرباط) ص: 121.

2)– الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون (دار الكتاب العربـي، ط 3، 1969، بيروت) ج3/ ص132.

وقد ارتبط هذا المفهوم بالثنائية الحادة التي شغلت نقادنا القدامى على المفاضلة بين اللفظ والمعنى طبقا للمفهوم الصناعي للشعر، ويذهب جابر عصفور أن المصطلح يشي بثلاثة مبادئ:

أول هذه المبادئ: أن للشعر أسلوب خاص في صياغة الأفكار، أو المعاني وهو أسلوب يقوم على إثارة الانفعال، واستمالة المتلقي إلى موقف من المواقف.

وثاني هذه المبادئ: إن أسلوب الشعر في الصياغة يقوم – في جانب كبير من جوانبه على تقديم المعنى بطريقة حسية، أي أن التصوير بترادف مع ما نسميه الآن بالتجسيم .

وثالث هذه المبادئ: أن التقديم الحسي للشعر يجعله قرينا للرسم ومشابها له في طريقة التشكيل والصياغة والتأثير والتلقي، وإن اختلف عنه في المادة التي يصوغ بها ويصور بواسطتها»[(1)] .

ولكن الجاحظ لاشتغاله بثنائية اللفظ والمعنى جعلته لا يقدم لنا مفهوما متماسكا عن فكرة التصوير.

ويتعرض قدامة بن جعفر لهذا اللفظ عند تكلمه عن الصناعة الشعرية فيقول: « إن المعاني كلها معروضة للشاعر، وله أن تكلم فيما أحب وآثر من غير أن يحضر عليه معنى يروم الكلام فيه، وإذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر كالصورة، كما يوجد كل صناعة، من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور فيها مثل

1)– جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 257.

الخشب للنجارة والفضة للصياغة»[1] .

فالصورة حسب مفهوم قدامة الوسيلة أو السبيل لتشكل المادة وصوغها شأنها في ذلك شأن غيرها من الصناعات، وهي أيضا نقل حرفي للمادة الموضوعة، المعنى يحسنها ويزينها ويظهرها حلية تؤكد براعة الصائغ من دون أن يسهم في تغيير هذه المادة أو تجاوز صلاتها،

أو علائقها الوضعية المألوفة[2].

وقد ربط القاضي الجرجاني في وساطته الصورة بروابط شعورية تصلها بالنفس وتمزجها بالقلب في موقفه، وهو يدافع عن المتنبي- بأمور يحسها في شعره، تعجز النعوت عن نعتها، فموقع الكلام- كما يقول- أمر تستخبر به النفوس المهذبة وتستشهد عليه الأذهان المثقفة، وإنما الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن، وتستوفي أوصاف الجمال، وتذهب في الأنفس كل مذهب، وتقف من التمام بكل طريق، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن، والتئام الخلقة، وتناصف الأجزاء، وتقابل الأقسام، وهي أحظى بالحلاوة وأدنى إلى القبول وأعلق بالنفس، وأسرع ممازجة للقلب،

---

1)- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى (مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة) ص: 19.

2)- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص: 22.

ثم لا تعلم – وإن قاست واعتبرت ونظرت وفكرت– لهذه المزيـــة ســـببا، ولما اختصت به مقتضيا[1].

وبقي هذا المفهوم الذي صاغه القاضي الجرجاني للصورة مجــرد إحساس محض إلى أن جاء عبد القاهر الجرجاني، فاقترب بهذا المفهــوم إلى المفهوم المعاصر له وارتبط هذا بنظريته المشهورة في الــنظم، فلــم ينظر عبد القاهر الجرجاني إلى الشعر على أنه معنـــى أو مبنـــى يـــسبق أحدهما الآخر، بل نظر إليه جملة واحدة، على أنه معنى ومبنى ينتظمـــان في الصورة لا سبق، ولا فضل ولا مزية لأحدهما عن الآخر، يقول عبـــد القاهر في هذا الصدد:

« وأعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنـــا على الذي نراه بأبصارنا فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون مـــن جهة الصورة فكان بين إنسان من إنسان وفرس من فـــرس بخـــصوصية تكون في هذا، ولا تكون صورة ذاك... ثم وجدنا بين المعنى فـــي أحـــد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا، عبّرنا عن ذلـــك الفـــرق بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ : وإنما الشعر صناعة، وضرب من التصوير»[2].

والذي يمكن أن نستخلصه من هذا النص أن لفظ الصورة لم يكـــن من إبداع عبد القاهر الجرجاني، بل كان مستعملا قبله في قول العلماء، وأنه

---

1)– القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومة، تحقيق محمد على البجاوي ومحمـــد أبو الفضل إبراهيم (منشورات المكتبة العصرية د. ت. ط بيروت)ص: 412.

2)– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تقديم وشـــرح ياســـين الأيـــوبي (المكتبة العصرية، 2002، بيروت) ص: 466.

تمثيل وقياس فإذا كان الاختلاف بين الأشياء الموجودة في الطبيعة إنما يكون في الصور المختلفة التي تتخذها تلك الأشياء فالأمر يختلف بالنسبة للمعاني، فالاختلاف بين المعاني في أبيات الشعر المختلفة راجع إلى الاختلاف بين الصور التي تتخذها المعاني في تلك الأبيات المختلفة وجلي أن الصورة هنا لا تشير إلى مفهوم التقديم الحسي، بقدر ما تشير إلى طريقة الصياغة أو النظم التي بها، وتتحد تبعا لها قيمة النص الأدبي(1) .

فمناط الفضيلة في الكلام راجع إلى الصورة التي يرسمها النظم، والنظم عند القاهر يرادف الصياغة(2)، فإذا قلنا النظم إنما نعني به الصياغة التي حدثنا عنها عبد القاهر الجرجاني في قوله: « ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منها خاتم أو سوار»(3).

وإذا كان النظم- هذا- هو محور كتاب عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز ومناط بحثه وجوهر نظريته في الإعجاز، فإن فكرة التصوير هي محور فكرة كتابه أسرار البلاغة الذي اتخذه لتحليل الصورة الأدبية، وبيان منزلتها في الشعر خاصة ودورها في التأثير النفسي(4).

---

1)- جابر عصفور، الصورة الفنية التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 282.
2)- عبد المنعم خفاجي وآخرون، الأسلوبية والبيان العربي (الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1992، القاهر) ص: 41.
3)- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 254.
4)- ينظر مصطفى الغماري، الصورة الشعرية في شعر أحمد شوقي (رسالة ماجستير،جامعة الجزائر، 1983/1984) ص: 45.

وتحمل فكرة التصوير في جانب من جوانبها فكرة التجسيم المعنوي، وتمثيل الشيء في المخيلة، لذا راح عبد القاهر الجرجاني يقارن بين التصويرات والتخييلات الشعرية وبين تصاوير الرسامين[1].

وقد تطرق عبد القاهر الجرجاني إلى الشبه بين طريقة الشاعر في تشكيل مادته وطريقة الرسام من زاوية حسن التأليف، وبراعة المحاكاة، فلاحظ أنهما يهدفان إلى إحداث الانسجام والتناسب بين أحرفه وكلماته في القصيدة، والرسام يحدث هذا بين ألوانه وأشكاله[2].

ولم يقف عبد القاهر عند هذا الحد، بل تعداه إلى ملاحظة قدرة كلا من الشاعر الرسام على إحداث التأثير على إحساسات وتخيلات المتلقي، فلاحظ أن كلا من الشاعر والرسام بطريقته الحسية في التقديم، ونجاحه في صياغة مادته يمكن أن يحدث تأثيرا خاصا في نفوس المتلقين، ويمكن أن يوقع المحاكيات في أوهامهم وحواسهم بطريقة تجعلهم ينفعلون أشد الانفعال[3] .

وقد نجمت عن هذه المقابلة التأكيد على الخصائص البصرية، والوضوح في عملية التصوير ومن ثم قيل « إن الشعر بما يقوم عليه من تخييل، يمثل لمخيلة المتلقي مشاهدة بصرية واضحة، وأن أفضل الوصف

---

1)- ينظر جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 342.

2)- عمر محمد الطالب، نظرية النظم عند القاهر الجرجاني وعلاقتها بالصورة الشعرية، (مقال) مجلة آفاق الثقافة والتراث، العراق) ص: 39.

3)- جابر عصفور، الصورة الفنية التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 341.

ما قلب السمع بصرا، وجعل المتلقي يتمثل مشهدا منظورا كأنه يراه ويعاينه »[1] .

ولا يخف علينا ما لهذه النظرة من إهمال لخيال المبدع فكأن خيال الفنان ما هو إلا تقديم الصور الحقيقية البصرية.

ومن ثم أمكننا أن نقول: إن عبد القاهر ركز في كتابه أسرار البلاغة على ما تحدثه الصورة في أحساسات وخيالات المتلقي أكثر من تركيزه على بيان طبيعة الصورة الفنية.

ويمكننا بعد أن قدمنا لمحة موجزة عن دلالات الصورة في نقدنا العربي القديم أن نقدم لمحة أخرى مماثلة لدلالات هذا المصطلح في النقد الغربي الحديث.

تتحصر دلالات لفظه صورة عند الغربيين في خمس دلالات هي[2]:

1- **الدلالة اللغوية المعجمية:** وهي أقدم الدلالات، فقد كانت تستعمل في ميادين مختلفة إلى أن اقتصر معناها في الدراسات الحديثة على نطاق الدراسات اللغوية، وعلم المعاني وأصبحت تعني: نسخة Copy أو صورة Picture بتمثيل أو محاكاة حرفية لموضوع خارجي.

2- **الدلالة الذهنية:** وميدان استعمالها الفلسفة، وتدل على أن الصورة وحدة بناء الذهن الإنساني، ووسيلته لمعرفة الأشياء، وافترضت

---

1)- المرجع نفسه، ص: 371.

2)- ينظر نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية (منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1982، دمشق) ص: 41.

الفلسفة اليونانية القديمة ثنائية (الصورة والمادة) وهي ثنائية لا تمازج بين طرفيها، وعدّوها مقابلة للمادة الموجودة في الخارج.

3- **الدلالة النفسية:** وتقترب هذه الدلالة من الدلالـــة الذهنيـــة، إلا أنهـــا تقتصر في مجال علم النفس.

4- **الدلالـــة الرمزيـــة:** وحقـــل اســـتعمال هـــذه الدلالـــة الدراســـات الانثروبولوجية، والصورة في هذه الدراسات هـــي القـــصيدة كلهـــا بوصفها رمزا يكشف على أشياء كثيرة متعلقة بذات الفنان المبدعة.

5- **الدلالة البلاغيـــة:** وتستخدم هذه الدلالـــة مرادفـــه للدلالـــة البلاغيـــة للصورة [1].

ويختزل نورمان فريدمان هذه الدلالات الخمس للصورة إلى ثلاث دلالات هي: [2]

1- الصورة الذهنية

2- الصورة بوصفها مجازا.

3- الصورة بوصفها أنماطا تجسد رؤية رمزية أو حقيقة حدسية.

ويكون الاهتمام في الصورة الذهنية منصبا على ما يحدث في ذهن القارئ أو ما تولده في ذهنه وهي محددة في هذه الدلالة بكونهـــا حـــسية تصف العلاقة بين العبارة المكتوبة في الصفحة والإحـــساس sensation الذي تولده في الذهن، ويتضمن بحث مشكلتين متوازيتين: تتصل أولاهمـــا

---

1)- المرجع السابق، ص: 42- 46.

2)- نورمان فريدمان، الصورة الفنية، ترجمة جابر عصفور، مجلة الأديب العراقيـــة، ع 16 نقلا عن مصطفى الصاوي الجويني البيان فن الصورة (دار المعرفـــة الجامعيـــة، د ، ط 1993 الإسكندرية) ص: 174 وما بعد ها، والمقال منشور بأكمله.

بوصف القدرات الحسية لذهن القــارئ بطريقــة موضــوعية وتحليليــة، وتتصل ثانيتها بفحص واختبار، وربما تحسين قدرة القارئ علــى تقــدير قيمة الصورة في الشعر والمنهج المستخدم في ظل هذا التعريــف مــنهج إحصائي بمعنى أن يقرأ الدارس القصيدة التي يحللها، ثم يــسجل بطريقــة إحصائية وتصنيفية الصور المختلفة التي يمكن أن تثيــره فــي ذهنــه[1]، وتولي هذه الدلالة العنصر الحسي من عناصر الصورة أهمية بالغة.

أما دلالة الصورة بوصفها رمزا فتهتم بطبيعة العلاقة بين المجــاز والحقيقة ويرتبط التعريف الثالث والأخير بوظيفة أنماط الــصورة الفنيــة، سواء حقيقية أو مجازية أو كليتها معا باعتبارها رموزا تستمد فعاليتها من التداعي السيكولوجي[2].

وقد اختلف النقاد– بعد هذا– في أي الدلالات يمكن اتخاذها أساســا للنقد فنجمت عن هذا الاختلاف مناهج عــدة، تبنى كل منهج فيها دلالــة، أو أكثر من تلك الدلالات، ويمكن حصرها في ثلاثة مناهج هي:

المنهج النفسي والمنهج الرمزي والمنهج الفني أو البلاغي[3]

وبعد هذا المسح الشامل لمفهوم الصورة أمكننا الوقوف بشيء مــن التفصيل عند طبيعة الصورة الفنية، متخذين من دراسة الخيال–كما ســبق وأن أشرنا – المدخل المنطقي لدراستنا.

1ـ علاقة الصورة بالخيال:

1)– المرجع السابق، ص: 174.

2)– المرجع نفسه ، ص: 176.

3)– نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص: 69–96.

يتوسل الشعر في النقد بالمحاكاة، أو بالتخييل بمعنـــى أدق، وهـــو المرتبط بالخيال في التصوير الفني. فالتخييل هو العنصر الهام في الشعر، وهو المؤثر في النفس، بل هو المحك على جودة الشعر أو رداعته، ولهذا التخييل في الشعر- كما يقول إحسان عباس- «قيمة العلم فـــي البرهـــان، والظن في الجدل، والإقناع في الخطابة»[1] لأن هدف التخييل أو المحاكاة الإثارة والحفز إلى الفعل بغض النظر عن صدق التخييل أو عدم صـــدقه، حقيقته في ذاته أو عدم ذلك، وبالتالي فإن ذلك هو السبب في قدرته علـــى التأثير، وذلك لما يسببه من استمتاع ولذة [2].

والمتتبع لدراسة هذه الملكة – أي الخيال- عبـــر العـــصور يجـــد اختلافا كبيرا في اهتمام النقاد والفلاسفة بها، ويرجع هذه الاخـــتلاف بـــين النقاد والفلاسفة إلى اختلاف اتجاهات الأدباء، وطبيعة كل عصر وقيمـــه الفنية.

فمعروف أن قدماء اليونان قد اهتموا بكلمة خيال لكن اهتمامهم بها كان مقيدا ومرتبطا بعقيدتهم القائلة بان الشعراء متبوعـــون، وأن أرواحـــا خفية- إما شريرة أو خيرة- تتبعهم[3] .

---

1)- إحسان عباس، تاريخ النقد عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القـــرن الثـــامن (دار الشروق، ط2، 1993، الأردن) ص: 206.

2)- المرجع نفسه ، ص: 209.

3)- ينظر إحسان عباس، فن الشعر، ص: 142، وتاريخ النقد الأدبي عند العـــرب، ص: 15، والسعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتهـــا الفنيـــة وطاقتهـــا الإبداعيـــة (دار النهضة العربية، ط3، 1984، بيروت) ص: 73 . وينظر غنمي هلال، المـــدخل للنقـــد الأدبي الحديث (مكتبة الأنجلو مصرية، ط2،1962، مصر) ص: 30 و 365.

إن أدب قدماء اليونان قد ارتبط ارتباطا وثيقا بمعتقداتهم الدينية، ومعبوداتهم التي ألهمت الشعراء والأدباء، وخلدت أعمالهم الأدبية التي لا زال التاريخ إلى يومنا يحفظ لنا منها الكثير.

فقد عبد اليونانيون في تاريخهم القديم آلهة متعددة، اعتقدوا أنها تتحكم في القوى الطبيعية، وتصوروا أنها ذات طبيعة بشرية تعيش كعائلة واحدة في جبل " أولمب " وتفننوا في تكريمها ببناء المعابد، ونحت التماثيل، وإقامة الحفلات التي تتخللها مهرجانات رياضية، ويعد " زيوس" كبير الأرباب و" أريس" إله الحرب و" أفروديتا " إلهة الحب والجمال و" أبولون" إله الشمس والموسيقي و" أثينا " إله الحكم والذكاء ... من أشهر الآلهة التي عبدوها.

وقد ألفت حول هذه الآلهة قصصا وأساطير تسرد أعمالهم وكفاحهم وبلاءهم الذي خولهم أن يرتقوا إلى مرتبة الألوهية والتقديس، فتلقف الشعب اليوناني هذه القصص والأساطير، ودخلت قلوبهم، فتكونت منها عقيدتهم(1).

ولقد سجل لنا الشعر اليوناني تلك القصص والأساطير، ثم كانت من بعد ملاحم ومسرحيات يقوم بتمثيلها عدد من الممثلين المنشدين، وتشهدها الألوف من النظارة في المسارح.

وتأتي الإلياذة والأوديسا- المنسوبتان إلى شاعر اليونان " هوميروس" في طليعة تلك الأعمال التي خلدها لنا التاريخ(2).

---

1)- بدوي طبانة، النقد الأدبي عند اليونان، ص: 14.
2)- المرجع نفسه، ص: 15.

وكان من الطبيعي أن ينشأ وراء هذا التراث الأدبي الضخم نقد يقوم بتقويم هذه الأعمال، وقد كان الفلاسفة والمفكرون في مقدمة نقاد الأدب، لأن الأدب كان عندهم يمثل جانبا مهما من جوانب التفكير، ويأتي سقراط وأفلاطون وأرسطو في طليعة أولئك الفلاسفة والمفكرين والمهتمين بالأدب ونقده.

اعتقد سقراط أن الخيال نوع من الجنون وظل هذا الاعتقاد سائد عند أفلاطون الذي كان يؤمن بأن الخيال ضرب من الجنون تولده ربات الشعر، وآلهته في نفس الشاعر « فكل الشعراء المجيدين، شعراء الملاحم وشعراء الغناء على السواء يؤلفون شعرهم الجميل لا عن فن أو حذق، ولكن يوحي إليهم، ولأن روحا تتقصهم»[1].

واستنادا إلى فلسفته المثالية- التي ترى أن الوعي أسبق في الوجود من المادة – حكم أفلاطون على الفنون بما فيها الشعر على أنها قائمة على التقليد أو بعبارة أدق على محاكاة المحاكاة.

فأفلاطون يرى أن عمل الأديب يشبه عمل المرآة، فمحاكاته للأشياء، والظواهر الخارجية آلية فوتوغرافية (أي تقليد حرفي)، ولذلك فهو لا يقدم إلا صورة مشوهة لعالم الحائق، أو بعبارة أخرى تقليد للتقليد.

وتبعا لهذا رفض أفلاطون الفن بعامة، لأنه لا يمس الحقيقة، بل يكتفي بتمثيل معطيات الحواس التي هي في حد ذاتها صورة مشوهة [2].

---

1)- أفلاطون، إيون نقلا عن شكري عزيز الماضي، نظرية الأدب (دار الحداثة، د، ط،ت بيروت) ص: 26.

2)- المرجع نفسه، ص : 24-25.

وقد تتبع أرسطو خطى أستاذه أفلاطون في أن الشعر ضرب من المحاكاة إلا أنه منح مفهوم المحاكاة هذا مفهوما جديدا مغايرا لأستاذه.

فإذا كان أفلاطون قد عمم المحاكاة على جميع الظواهر والأشياء الخارجية، فإن أرسطو قد قصر مفهوم المحاكاة على الفنون الجميلة المعروفة ولم ير في المحاكاة النقل الحرفي لمظاهر الطبيعة بل ذهب إلى أبعد من ذلك حينما أوجب على الشاعر الذي يريد أن يصور الأشياء أن يضع نصب عينيه إحدى غايات ثلاث:

1- أن يصور الأشياء كما كانت وتكون.

2- أو كما يعتقد كيف تكون.

3- أو كما ينبغي أن تكون[1].

وهذا يعني أن الشاعر قد يحاكي ما يرى، وقد يحاكي ما لا يرى بشرط أن يقنع أنه يمكن أن يوجد، وهنا مدخل عسير للكلام عن الخيال الشعري وعلاقته بالمحاكاة وإن لم يكن أرسطو قد ذكر لفظا على ملكة الخيال[2] .

---

1)- أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة وتقديم، إبراهيم حمادة (مكتبة الأنجلو المصرية، 1983) ص: 215.

2)- سهير القلماوي، فن الأدب، المحاكاة، (مكتبة الحلبي، د. ط 1953، القاهرة) ص: 95 نقلا عن شكري عزيز: في نظرية الأدب:ص 34.

وإذا كان أرسطو قد تجنب الإشارة إلى هذه الكلمة في كتابة عن الشعر فإنه من الممكن التعرف على فهمه لها من خلال كتابه عن النفس عندما قال « إن الناس كثيرا ما يخالفون العلم، ويخضعون لأخيلتهم »[1] .

ويذكر جابر عصفور أن أرسطو ميز بين وظيفتين للتخيل« تتصل أولاهما بالمستويات الراقية من النفس وتقتصر على الإنسان وحده، وتكون عونا للعقل في عمليات التفكير.

وتتصل ثانيتها بالمستويات الدنيا، ويشترك فيها الحيوان والإنسان... ولكن هذه الوظيفة لا ترفع من قيمته بالقياس إلى العقل، إذ يظل التعارض بينها قائما باعتباره جانب من جوانب ازدواجية حادة، تفصل كل الفصل بين الحس والفكر وترفع من شأن الثاني على حساب الأول »[2].

ومن هنا نخلص إلى أن أرسطو لم ينف وجودها كملكة إنسانية لها إسهام في نشاط الكائن البشري، إلا أنه اتهمها – إن صح التعبير– بكونها المسؤولة عن الخطأ والزيف ومصدر الأوهام.

ومجمل القول أن الإغريق كانوا أقرب إلى المبدأ الذي يتخذ من الحياة مواقفها التي تقنع بالعقل، فنفّروا بوجه عام من ما هو شاذ أو جامح

---

1)– محمد فؤاد الأهواني، كتاب النفس لأرسطوطاليس (دار الأحياء، ط 2، 1962، مصر) ص: 124.

2)– جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 45.

في الخيال وكانوا أكثر تمسكا بهذه الكليات التي تحد بطبعها من انطــلاق الخيال[1] .

وما قيل عن الإغريق يصدق إلى حد كبير إلــى نظــرة العــرب القدماء للخيال فاعترافهم بهذه الملكة موجودة، لكن اهتمامهم بالحديث عــن طبيعتها قليل، وقد قرنوها منذ القديم بالشياطين، فقد كــان العــرب فــي الجاهلية يعزون مصادر إبداعهم إلى الجن يوحي لهم بالكلام الــشعري[2]، وقد نسبوا كل شيء جميل من الشعر إليــه، ويــسمونه عبقريــا– نــسبة إلى وادي عبقر، وهو وادي الجن في زعمهم– وقد خــصص أبــو زيــد القرشي في هذا الشأن فصلا سماه (في قول الجن الــشعر علــى ألــسنة العرب) في كتابه جمهرة أشعار العرب روى فيه مزاعم أن الشعراء كانوا يأنسون بالجن، يوحون لهم بالشعر، ويعرفون منهم أن لكل شاعر شــيطانا يقول الشعر على لسانه، فلافظ بن لاحظ هو شيطان امرئ القيس وهبيــر شيطان عبيد بن الأبرص، وهادر شيطان النابغة الــذبياني وهــو الــذي استتبغه فسمي النابغة ومسحل السكران بن الجندل شيطان الأعشى قــال: وفي مصداق ما ذكرناه من أشعار الجن، وقولهم الشعر على ألسن العرب قول الأعشى[3]:

وما كنت ذا خوف ولكن حـــسبتني ❁ إذا مسحل يهدي لي القول أفـــرق

---

1)– ينظر شكري عياد، في الشعر، ص: 143 وسعيد الورقي، لغــة الــشعر العربــي الحــديث، ص: 34.

2)– ينظر إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 15، وفن الــشعر، ص: 143، وسعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص: 73، وغنيمي هــلال، المــدخل للنقــد الأدبي الحديث، ص: 365.

3)– الأعشى، الديوان، ص: 27

شريكان فيما بيننا من هوادة ❁ صفيان: إنس وجن موفق

يقول فلا أعي بقول يقوله ❁ كفاني، لا عي ولا هو أخرق

ومن ذلك أيضا قول الراجز [(1)]:

إني وإن كنت صغير السن ❁ وكان في العين نبو عني

فإن شيطاني أمير الجن ❁ يذهب به في الشعر كل فن

بل أكثر من هذا، فلقد جعلوا الشياطين قبائل كقبائل العرب، ومن ذلك أن شيطان حسان بن ثابت كان من بني الشيصبان كما يقول هو [(2)]:

ولي صاحب من بني الشيصبان ❁ فطورا أقول وطورا هواه

إن فكرة عزو إيداع الشعر إلى الشياطين، فكرة لها ما يبررها من سذاجة القدماء وبساطة تفكيرهم، وغلبة الاتجاه الخرافي والأسطوري عليهم حين يتجهون إلى تعليل الظواهر وتفسيرها « لذلك لم يتبلور التفكير النظري للخيال بما هو آلية اشتغال للخطاب الشعري، ولم يكن للفظ " الخيال " سوى معناه المعجمي المتداول، والذي يدل على توهم شيء غير موجود أصلا»[(3)].

---

1)- محمد القرشي، جمهرة أشعار العرب، تقديم علي فاعور (دار الكتب العلمية، ط1، 1986، بيروت) ص: 72.

2)- عبد أمهنّا، حسان بن ثابت (دار الكتب العملية، ط2، 1994، بيروت) ص: 252 وينظر يوسف عيد، ديوان حسان بن ثابت (دار الجيل، ط1، 1992، بيروت) ص: 243.

3)- العربي الذهني، الخيال والمشابهة في البلاغة العربية، نشر مجلة فكر ونقد: ع17 (مارس 1999) ص:87.

ونجد استعمال كلمة " خيال" في بعض نصوص الشعراء الجاهلين بمعنى الشيء المدرك في غيابه، وخاصة في المقاطع الغزلية، إذ يشير الخيال إلى طيف المحبوبة من هذا قول طرفة بن العبد[1]:

فقل لخيال الحنظلية لي قلب ❁ إليها فإني واصل حبل من وصل

سما لك من سلمى خيلا ودونها ❁ سواد كثيب، عرضه فامايله

فالخيال هنا يدل على فعل تذكري ناتج عن حال الرغبة في المحبوبة، وهذا يعزز ما ذهب إليه جابر عصفور في أن كلمة خيال لدى القدماء يدل على الشكل والهيئة والظل كما يشير إلى الطيف والصورة التي تتمثل لنا في النوم أو أحلام اليقظة[2].

ويهمنا من هذا العرض الموجز، توضيح غياب المفهوم النظري للخيال الشعري في بدايتها إلى حدود عصر التدوين.

وبعد أن أنعم الله سبحانه وتعالى على العرب نعمة الإسلام، والقرآن الكريم ودخل الناس في دين الله أفواجا، واختلط العرب بالعجم، وامتزجت الثقافات العربية والفارسية واليونانية) بفعل الاحتكاك المستمر بينهما، نشأ النقد في إيهاب الدراسات الدينية، ونشأت بحوث البلاغة في التراث العربي مرتبطة ببحوث إعجاز القرآن الكريم[3].

---

1)- طرفة بن العبد، الديوان، ص: 26-27.

2)- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص : 15.

3)- ينظر البلاغة العربية: ص 7 وص 44- 45، ومحمود سليمان ياقوت، علم الجمال اللغوي، المعاني البيان، البديع (دار المعرفة الجامعية، 1995) ص: 21- 26، وتوفيق الفيل، فنون التصوير البياني (منشورات ذات السلاسل، ط1، 1957 الكويت) ص: 16، وحسن الحاج حسن، النقد الأدبي في آثار أعلامه (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1996) ص: 41، وشفيع السيد، البحث البلاغي عند العرب (دار الفكر العربي،

ولما كان على القائمين بدراسة إعجاز القرآن الكـريم أن يفـسروا ما في عبارة القرآن الكريم من جمال أدبي، وإعجاز فني، كان علـيهم أن يبحثوا في جمال العبارة الأدبية من شعر ونثر عموما بغية الوصول إلـى ما تتحلى به العبارة القرآنية من قيم جمالية خصوصا.

ولا شك أن القرآن الكريم بما « جمع في أسـلوبه مـن ضـروب البيان، كان من بين الحوافز التي حفزت علماء البيان والأدب، ووجهـت أنظارهم إلى فـنون الأسلوب أو التعبير الفني فـي صـوره المختلفـة في القرآن الكريم، وفي الشعر والنثر»[1].

ومن هنا يمكننا أن ندرك سبب حرص النقاد القدماء علـى عـدم تخلي الشاعر على المعنى الديني، والأخلاقي والاهتمام بضرورة الحفـاظ على القيم الدينية في الشعر.

وقد ارتبطت بقضية الشعر والدين في التراث النقدي العربي قضية أخرى هي قضية الصدق والكذب في الـشعر، خـصوصا أن الـصدق في الشعر قد فهم عند بعض النقاد مرادفا لصدق المقابل للكذب بمعناهمـا الأخلاقيين، وهذا من أهم القضايا الذي أضعف الخيال عنـدهم لارتباطـه بالكذب[2] .

ط2،1996) ص: 16، ومحمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتـى القـرن الرابع الهجري (منشأة المعارف، الإسكندرية) ص: 281.

1)- محمد زغلول سلام، أثر القرآن في تطور النقـد العربـي (دار المعـرف، ط2، 1961 القاهرة) ص: 208.

2)- عبد الفتاح نافع، الصورة في الشعر بشار بن برد، ص: 271.

ويضع شكري عياد أيدينا على جذور مسالة الصدق والكذب في الشعر من منطلق فلسفي فيقول: « إن العرب، وإن فقدوا ترجمة دقيقة للفقرة التي عالج فيها أرسطو مسألة الكذب الشعري فقد استطاعوا بجمع أطراف الفكرة من ثنايا الكتاب وتطبيقها على واقعهم الأدبي أن يصلوا إلى شيء قريب جدا من فكرة أرسطو، أعني أن العبرة في المعاني الشعرية ليست بصدقها أو كذبها، بل بقبول النفس لها وقد كان قدامة أقرب إلى أفكار أرسطو حين قرر أن جانب المبالغة في الشعر أرجح من جانب القصد، لأن الشعر لا يصور الموجود كما هو، وإنما يصور مثاله ومن جهة أخرى نرى حازما قد أبرز فكرة جديدة وهي فكرة الاختلاف المكاني أي محاكاة موضوع مخترع، ولكنه لم يتجاوز بها حدود الشعر الغنائي »[1] .

ويوضح محمد زغلول سلام العلاقة بين الشعر والصدق والكذب بالمعنى الأخلاقي في النقد العربي القديم، بما يسلط الضوء على ما سبق ذكره لهذه القضية فيقول: «ولهذه الخاصية في الخيال الشعري، وهي التأليف بين المتضادات المتباعدات وتصوير ما ليس بواقع ولا مشاهد، اعتبره بعض العلماء كذبا، وقديما حمّل أفلاطون الشعراء وزر هذا الذنب والوهم ورأى بعض علماء العرب تفضيل الشعر الخالي من الخيال المتعدل في إبراز الحقائق، والتعبير عن الأشياء كمل هي ... وذكر ثعلب وغيره ممن يرى أن أعذب الشعراء أصدقه مثل ما روى عمر»[2] .

وقد انبثقت قضية أخرى عن قضية الصدق والكذب هذه التي أشرنا إليها وهي قضية المبالغة في الشعر، وذهب فيها النقاد مذاهب

---

1)- شكري عياد، كتاب الشعر، ص: 271.

2)- محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، ص : 44.

شتى، فمنهم من رأى أن أجود الشعر أكذبه وعد خير الكلام ما بولغ فيه، منهم من رأى في المبالغة عيبا من عيوب الكلام، وما الحسن والجمال إلا ما خرج مخرج الصدق وجاء على منهج حق، وذهب جمع آخر مذهب الوسطية بين الغلو والاقتصاد، وهذا موقف المرزوقي الذي رأى أن أجود الشعر أقصده، لا أكذبه ولا أصدقه[1].

وخاض عبد القاهر الجرجاني هذه القضية، وبيّن حكمه فيها:« من قال خير الشعر وأصدقه كان ترك الإغراق والمبالغة والتجوز إلى التحقيق

والتصحيح واعتماد ما يجري من العقل على أصل صحيح أحب إليه وآثر عنده ومن قال أكذبه ذهب إلى أن الصنعة إنما يمد باعها، وينشر شعاعها، ويتسع ميدانها، وتتفرع أفنانها حيث يعتمد الاتساع والتخييل ويدعي الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل، وحيث يقصد التلطف والتأويل، ويذهب بالقول مذهب المبالغة والإغراق في المدح والذم والوصف والبث والفخر والمباهاة، وهناك يجد الشاعر سبيلا إلى أن يدع ويزيد، ويبدئ في اختراع الصور، ويعيد ويصادف مضطربا كيف شاء واسعا ومددا من المعاني متتابعا وأما القبيل الأول فهو فيه كالمقصور المداني قيده، والذي لا تتسع كيف شاء يده وأيده ثم هو في الأكثر يورد على السامعين معاني معروفة، وصورا مشهورة »[2].

---

1)- ينظر، أحمد المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، نشر: عبد السلام هارون وأحمد أمين (دار الجيل، ط 1، 1991، بيروت): ج 1 ص 11-12.

2)- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 236 وما بعدها.

وهذا الموقف من المبالغة يفسر حرص النقاد على ضرورة تناسب عناصر الصورة الفنية في علاقتها، فالحرص على منطقية الحدود، والعلاقات بين عناصر الصورة الفنية كان نتيجة من نتائج حرص النقاد على الصدق في التعبير الشعري، وعلى عدم المبالغة فيه من منظور فهمهم لمهمة الشعر الأخلاقية.

والمبالغة كما يرى مصطفى ناصف تقترن في المنظور النقدي العربي القديم بالتزام نماذج للمعاني ننسب إليها كل ما نجد، فالمبالغة « تنطوي على صلة متكلفة في حدود تختلف قسوة باختلاف المسافات بين إدراك جزئي خاص، وأفكار ومشاعر ثابتة يعترف بإمامتها وهذا إخضاع الخيال لضوابط خارجية وإفناء الفردية في نماذج سابقة »[1].

إن تركيز النقاد على تحديد مهمة الشعر انعكس انعكاسا بينا على مفهوم " التخييل " باعتباره العملية التي يحدث بها الشعر آثاره في المتلقي.

وعلى ذلك كانت المحاكاة عنصرا كبيرا من عناصر الشعر، وكان التخييل في الشعر كما يقول إحسان عباس:« قيمة العلم في البرهان، والظن في الجدل، والإقناع في الخطابة »[2].

والخيال الشعري لا يتضح عند النقاد والبلاغيين القدامى بنفس القدر الذي يتضح به عند الفلاسفة المسلمين، لذا لا بد علينا أن نخوض في مباحث فلسفية محضة، ولا يتسنى لنا تقديم تصور متماسك منظم لمفهوم الخيال الشعري عند الفلاسفة المسلمين ما لم نقدم تصورا مماثلا

1)- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص : 62.
2)- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 206.

لمفهوم الخيال الإنساني بعامة « فما البحث في طبيعة التخييل الإنساني ووظائفه إلا مقدمة للبحث في طبيعة التخييل الشعري ووظائفه »[1].

يعد الكندي أول من تفلسف في الحضارة الإسلامية بالمعنى الاصطلاحي للفظ وقد استطاع أن يجمع بين الكثير من معارف زمانه، نقلها إلى اللسان العربي إلى حد أن اعتبره المؤرخون من جملة حذاق الترجمة والنقلة في عصره الذين كانوا هم أربعة: حنين بن إسحاق، وثابت بن قرة الحراني وعمر بن الفرخان الطبري والكندي[2].

وقد كان الكندي تبعا لكونه أول فلاسفة العرب والإسلام بالمعنى المحدد أول مفكر عربي مسلم وضع معجما صغيرا للمصطلحات الفلسفية، وهي موجودة بصفة منظمة وبصورة متنوعة في رسالة عن حدود الأشياء ورسومها وهي تشمل على مائة مصطلح منها مصطلح يهمنا هنا باعتباره يضع أيدينا على ما نحن بصدد البحث عنه، هذا المصطلح هو: التوهم، يقول الكندي عنه:« التوهم: هو الفنطاسيا: قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها ويقال الفنطاسيا وهو التخيل: وهو حضور صورة الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها»[3].

1)- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 27.

2)- ينظر كامل محمد عويضة، الكندي من فلاسفة المشرق والإسلام في العصور الوسطى (دار الكتب العلمية، ط 1 1993، بيروت) ص: 09 وما بعدها.

3)- عبد الأمير الأعسم، المصطلح الفلسفي عند العرب، نصوص من التراث في حدود الأشياء ورسومها (الدار التونسية للنشر، تونس المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، د ط، 1991) ص: 214.

إذا كان مفهوم الخيال في نقدنا المعاصر يشير إلى « القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس»[1].وتمتد فاعليته إلى جانب الاستعادة التصرف في تلك الصورة بالتركيب والتفكيك، فتشكل منها هيئات وأشكال لم تكن من قبل، ويبتكر من علاقات جديدة، فإن الدلالات القديمة لكلمة خيال-كما أشرنا سابقا- لا تشير إلى هذا المفهوم؛ وإنما لفظ التخييل الذي هو من مشتقات مادة (خ ي ل) الذي أشار إليه الكندي في رسالته عن حدود الأشياء ورسومها، وهو الذي أمكننا عده المقابل الدقيق لكلمة (imagination) الأجنبية التي تدل على عملية التأليف بين الصور وإعادة تشكيلها[2] .

ويكتسب لفظ التخيل معاني كثيرة، إلى جعل أحد الفلاسفة المعاصرين يقول: « إن اللفظ على ضرورته للغة يجب أن يحذف من

قاموس الفلسفة لكثرة معانية الخالية من الدقة والضبط »[3].

ويرادف "التخيل" بعض المصطلحات، كالمحاكاة والتخييل « وهذه المصطلحات لا تناقض فيما بينها، لأن كلا منها يتناول العمل الشعري من إحدى زواياه، فيصبح تخيلا من زاوية المبدع، ومحاكاة من زاوية العمل الأدبي وتخييلا من زاوية المتلقي »[4] .

---

1)- المرجع نفسه: 14 والصورة الفنية في ضوء النقد الحديث، ص : 14.

2)- جابر عصفور، الصورة الفنية، ص:14، والصورة الفنية في ضوء النقد الحديث، ص:14.

3)- جميل صليبا، المعجم الفلسفي (الشركة العالمية للكتاب، د، ط، 1994) ج1/ 262.

4)- ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد (دار التنوير، ط1، 1983، بيروت) ص: 19. وينظر جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص: 157.

وقد ركز فلاسفتنا القدامى على فعل التخييل أكثر مـــن تركيـــزهم على فعل التخيل فهم بهذا « قد اهتموا بما يمكن أن نـــسميه ســـيكولوجية التلقي أكثر من اهتمامهم بسيكولوجية الإبداع »[1].

فالخيال هو التخييل الذي تحدث عنه الفلاسفة المسلمون، والنقـــاد، والبلاغيون القدامى ولم يهتم به النقاد والبلاغيون كثيرا إلا ما كـــان مـــن حديثهم عن ألوان المجاز عموما .

إن أهم إنجاز إيجابي للفلاسفة، يتمثل في أنهم ربطوا الأنواع البلاغية للصورة الفنية، بتصور عام للفن الشعري، باعتباره محاكاة، أو تخييلا، فقد قرن ابن سينا التشبيه والاستعارة والمجاز عموما بعملية التخييل وعدها بمثابة وسائل يتحقق من خلالها وبها فعل التخيل ذاتـــه[2] ورأى أن المحاكاة ثلاثة:« تشبيه واستعارة وتركيب »[3].

أما ابن رشد فيرى أن الأقاويل الشعرية، هـــي الأقاويـــل المخيلـــة « وأصناف التخييل والتشبيه ثلاثة اثنان بسيطان، وثالث مركب منهما أما الاثنان البسيطان، فأحدهما: تشبيه شيء بشيء وتمثيله به، وذلك يكون في لسان بألفاظ خاصة عندهم مثل: كأن وأخال...أما النوع الثاني، فهو أخـــذ الشبيه بعينه بدل التشبيه، وهو الذي يسمى الإبدال في هـــذه الـــصناعة... وينبغي أن تعلم أن في هذا القسم تدخل الأنواع التي يسميها أهـــل زماننـــا

---

1)- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 53.
2)- ينظر جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث البلاغي عند العرب، ص: 163-164.
3)- ابن سينا: فن الشعر من الكتاب الشفاء، ضمن فن الشعر لأرسطوطاليس، ترجمة وتحقيق عبد الرحمان بدوي (مكتبة النهضة المصرية، 1953) ص: 171-172.

استعارة وكناية... والصنف الثالث من هذه الأقاويل الشعرية هو المركب من هذين »[1].

وعلى الرغم من إسهام الفلاسفة المسلمين في ربط الصورة الفنية بالخيال الشعري فإنهم قد انحرفوا بمفهومها، وشوهوا طبيعتها الخلاقة، حينما عدوا الشعر قسما من أقسام المنطق، بل في أدنى درجات السلم المنطقي[2] .

فالحكم الذي انجر من وضع الفلاسفة الشعر في أدنى درجات السلم المنطقي باعتباره فرعا من فروع المنطق- انعكس سلبا على مكانة التخييل الإنساني بعامة والتخييل الشعري بخاصة، لذا أكدوا في غير موطن على تبعيته للعقل ووصايته عليه وهذا ما حدا بهم إلى أن يروا في الشعر صناعة كباقي الصناعات، وقياسا من الأقيسة.

وهذا ما يؤكد مرة أخرى أن عملية التخييل الشعري ليست عملية حرة وإنما هي مقيدة بشروط العقل، لا يسمح له بالانطلاق، وانضبط الشعر من خلاله بحدود الموجود أو ممكن الوجود، وهذا ما يفسر ويوضح لنا انسجامهم مع طروحات النقاد والبلاغيين كما أشرنا سابقا[3].

يقول ابن سينا:« ليس شرط كونه شاعرا أن يخيل لما كان فقط، بل ولما يكون ولما يقدر كونه، وإن لم يكن بالحقيقة»[4]، ويسبح ابن رشد

---

1)- ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر: تحقيق محمد سليم سالم (المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، 1971، القاهرة) ص: 58- 59.

2)- ينظر الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 163-164.

3)- ينظر الأخضر الجمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (ديوان المطبوعات الجامعية، د. ط، 1999، الجزائر)، ص: 46.

4)- ابن سينا، فن الشعر، ص: 184.

في فلك ابن سينا في هذا حينما يتناول عمل الشاعر، إذ يرى أن الشاعر« إنما يعمل التشبيه للأمور الإرادية الموجودة وليس من شرطه أن يحاكي الأمور التي هي موجودة فقط، بل وقد يحاكي الأمور التي يظنها أنها ممكنة الوجود وهو في ذلك شاعر، ليس بدون ما هو في محاكاة الأمور الموجودة من قبل ليس مانع يمنع أن توجد تلك الأشياء على مثل حال الأشياء التي هي الآن موجودة»(1).

ورفض محاكاة الممتنع أمر شائع لدى نقادنا القدامى، لارتباط الشعر بقضية الحقيقة، فكل عمل ليس له سند من الحقيقة، هو في نظرهم عمل مرفوض ونتج عن هذه القضية قضية الغلو والمبالغة التي ذهب فيها النقاد مذاهب شتى بين مبالغ ومقتصد كما سبق وأن أشرنا.

2ـ سيكولوجية التخيل:

سبق وأن أشرنا إلى أنه لا يمكن تقديم مفهوم متماسك منظم للتخيل الشعري ما لم نقدم مفهوما متماسكا منظما للتخيل الإنساني، لأن نتائج هذا الأخير ليس في حقيقته إلا مقدمة منطقية ترتب عليها خطوات ونتائج التخيل الشعري « وليس ثمة نقطة تصلح للبدء في الحديث عن تصور الفلاسفة للتخيل خير من الحديث عما توصلوا إليه في دراستهم لقوى النفس المدركة، وقد نقلوا أغلبها عن أرسطو، بعد أن طعموا أفكاره بأفكار غيره من الفلاسفة»(2).

قسم فلاسفتنا القدامى الإدراك إلى نوعين:

---

1)– ابن رشد، كتاب الشعر، ص: 215.

2)– الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 27.

1- إدراك حسي.

2- إدراك عقلي.

والإدراك الحسي هو أن تتمثل صورة المحسوسات في الحـــواس، والإدراك العقلي هو أن تتمثل صورة المعقولات في العقل.

والإدراك العقلي كله باطن، بخلاف الإدراك الحسي والـــذي هـــو على ضربين:

أ- **إدراك حسي ظاهر**: وتنطوي تحته الحواس الخمس المعروفة من شـــم وذوق وبصر وسمع ولمس.

ب-**إدراك حسي باطن**: وهي عند الفارابي وابن سينا خمس حواس هـــي على التوالي: الحس المشترك والخيال (المصورة) والمتخيلة والوهم والحافظة [1].

ومكان هذه القوى الخمس المتتالية "الدماغ" عند أغلب الفلاســفة المسلمين وسنتناول بشيء من التفصيل هذه القوى الباطنة المتتالية.

أ ـ الحس المشترك:

وهو أولى هذه القوى الباطنة، ومركز الحواس وهو بمثابـــة قـــوة تتأدى إليها المحسوسات كلها، وهو يؤدي القوة المصورة (أو الخيال) على سبيل الاختزان ما تؤديه إليه الحواس، يقول ابن سينا:« إن القوة التي هـــي الحاس المشترك يؤدي الصورة إلى جزء من الروح الحامل لهما، فتنطبـــع

---

1)- ينظر محمد عثمان نجاتي، الإدراك الحسي عند ابن سينا بحث في علم النفس عند العرب (دار الشروق، ط3، 1980، القاهرة) ص: 59-60 وألفت الروبي نظرية الـــشعر عنـــد الفلاسفة المسلمين: 19 وما بعدها، وأحمد فؤاد الأهواني، ابن ســـينا (دار المعـــارف، د. ت، ط6، مصر) ص: 57.

فيها تلك الصور، وتخزنها هناك عند القوة المصورة، وهي الخيالية فتقبل تلك الصورة وتحفظها»[1].

فالحاس المشترك – إذن – قابل للصورة، لا حافظ لها .

ب ـ المصورة (الخيال) :

وهي ثاني هذه القوى، تحفظ ما قبله الحس المشترك من الحواس الظاهرة وتبقى فيه بعد غيبتها المحسوسات، يقول ابن سينا عنها « الخيال أو المصورة وهي قوة تحفظ ما قبله الحس المشترك من الحواس الجزئية الخمسة، ويبقى فيها بعد غيبة تلك الحواس»[2] .

ويرى علي الجرجاني أن الخيال«هو قوة تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صورة المحسوسات بعد غيبوبة المادة بحيث يشاهدها الحس المشترك كلما التفت إليها فهو خزانة للحس المشترك، ومحله مؤخر البطن الأول من الدماغ »[3].

وكما قلنا من قبل أن الفرق بين هذه القوة والقوة الأولى يمكن في أن الحس المشترك يقبل الصورة دون حفظها بخلاف المصورة التي وظيفتها الحفظ فقط.

ج ـ المتخيلة :

---

1)– الشفاء: 333/1 نقلا عن الإدراك الحسي، ص: 153.

2)– ابن سينا: القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء، ص: 45 وينظر كذلك كتابه، الإشارات والتنبيهات: 357/2.

3)– علي الجرجاني، التعريفات، شرح محمد باسل عيون السود (دار الكتب العلمية ط1، 2000، بيروت) ص: 106.

وهي القوة الثالثة من قوى الإدراك الحسي الباطن، وهي مرتبة في التجويف الأوسط من الدماغ عند فلاسفتنا القدامى، ما عدا الفارابي الـــذي جعل القلب مكانها[1] ويسميها الكندي المصورة أو الفنطاسيا [2] .

ووظيفتها استعادة صور الأشياء المختزنة في المصورة، والتركيب والتأليف فيما بين هذه الأشياء المختزنة، لتشكيل هيئات مبتكرة جديدة لـــم يدركها الحس من قبل فوظيفتها الهامة الجمع والتفريق، يقول ابـــن ســـينا: « القوة التي تسمى متخيلة بالقياس إلى النفس الحيوانية، ومفكرة بالقيـــاس إلى النفس الإنسانية هي قوة مرتبة في التجويف الأوسط مـــن الـــدماغ ... من شأنها أن تركب بعض ما في الخيال مع بعض، وتفصل بعضه عـــن بعضبحسب الاختيار »[3].

ويقول في موضوع آخر:«... نعلم يقينا أن في طبيعتنا أن نركـــب المحسوسات بعضها إلى بعض، أو أن نفصل بعضها عن بعض لا علـــى الصورة التي وجدناها عليها من خارج، ولا مع تصديق بوجود شيء منها أولا، فيجب أن تكون فيها قوة تفعل ذلك بها، وهذه القوة التي إذا استعملها العقل تسمى مفكرة، وإذا استعملتها قوة حيوانية تسمى متخيلة»[4] .

أما الفارابي فيقول عنها:«... ثم يحدث فيه (الإنـــسان) بعـــد ذلـــك (الإحساس) قوة أخرى يحفظ بها ما ارتسم في نفسه من المحسوسات بعـــد غيبتها عن مشاهدة الحواس لها وهـــذه القـــوة المتخيلـــة، فهـــذه تركـــب

---

1)– أبو نصر الفارابي، كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة، قدم له وعلق عليه: ألبيـــر نـــصري نادر (دار الشرق، ط4، بيروت) ص: 25 و 89 و 92.

2)– ينظر المصطلح الفلسفي عند العرب، ص: 214.

3)– ابن سينا، النجاة، (موقع الورّاق)، ص: 135.

4)– ابن سينا، الشفاء (الفن السادس) ، ص: 160.

المحسوسات يعضها إلى بعض، وتفصل بعضها عـن بعـض تركيبـات وتفصيلات مختلفة بعضها كاذبة وبعضها صادقة»[1].

هذه الوظيفة الهامة التي تتحلى بها هذه القوة بالتركيـب والتـأليف والابتكار جعلت فلاسفتنا القدامى يقفون عندها وقفة إجلال وإكبار، لكونها تستحضر صورة الأشياء في أي وقت، وبأي صورة ولكن هذه «القدرات للقوة المتخيلة تقيدها- وقت اليقظة -القوة الفكرية من ناحية، فلا تسمح لها بأن تمارس نشاطها كما يحلو لها، ذلك أن هذه القوة المتخيلة، ليس لها قوة اختيارية في ذاتها فلا تتوهم أو تتصور، إلا ما تأمرها به القوة الناطقة كما يقيدها من ناحية أخرى ما يشغلها بها الحس الظاهر من جـهة، وللقـوة الناطقة من جهة أخرى »[2] .

إذن يمكن أن نقول إن للتخيل وظيفتين، أولهما تمكن في اسـتعادة صورة المحسوسات والمعاني الجزئية والآخـر بابتكـار صـور جديـدة لم يدركها الحس من قبل بذاتها وهاتين الوظيفتين الأساسيتين للتخيل- كما يقول عثمان نجاتي- قد اهتم بها علماء النفس المحدثون في دراستهم[3].

ويحدثنا إخوان الصفا عن فضل هذه القوة فيقولون:« اعلم أنـا قـد ذكرنا لهذه القوة المتخيلة عجائب كثيرة، ووصفنا خواص أحوالها من أجل أنها من أعجب القوى الداركة وأن أكثر العلماء تائهون في بحر هذه القوة، وعجائب مخيلاتها وذلك أن الإنسان يمكنه بهذه القوة في ساعة واحـدة أن يجول في المشرق والمغرب، والبر والبحر، والسهل والجبـل، وفـضاء

---

1)- الفارابي، أراء أهل المدينة الفاضلة، ص: 87- 89.
2)- ألفت الروبي، نظرية الشعر، ص: 34.
3)- ينظر الإدراك الحسي عند ابن سينا، ص: 195 وما بعدها.

الأفلاك وسعة السماوات وينظر إلى خارج العالم ويتخيل هناك فضاء بلا نهاية وربما يتخيل من الزمن الماضي، وبدء كون العالم، ويتخيل فناء العالم، ويرفع من الوجود أصلا ومشاكل هذه الأشياء مما له حقيقة، ومما لا حقيقة له »[1] .

د ـ الوهم (المتوهمة):

وهي قوة مرتبة في نهاية التجويف الأوسط من الدماغ ووظيفتها الرئيسية إدراك المعاني الجزئية غير المحسوسة في المحسوسات الجزئية بالإضافة إلى كونها الباعثة على الأفعال والحركات، ومصدر الأوامر لمعظم أفعال الحيوان والإنسان[2].

ويعرف الفارابي هذه القوة بقوله: « قوة تمسى وهما وهي التي تدرك من المحسوس وما لا يحس، مثل القوة في الشاة إذا تشحبت صورة الذئب في حاسة الشاة، تشحبت عداوته ورداعته فيها، إذا كانت الحاسة لا تدرك ذلك »[3].

ومن هذا فالحكم الذي تجره هذه القوة لا يمكن عده حكما فاصلا، كالحكم العقلي وإنما هو حكم تخييلي يمتاز بالجزئية.

و ـ الذاكرة (الحافظة):

من خلال اسمها تتحدد وظيفتها في الحفظ والتخزين، وتشبه هذه الوظيفة وظيفة القوة المصورة. ويضيف ابن سينا وظيفة أخرى لهذه القوة

---

1)– إخوان الصفاء، رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء (دار بيروت للطباعة والنشر، 1983، بيروت) ج3 ص420.

2)– ينظر عثمان نجاتي، الإدراك الحسي عند ابن سينا، ص: 195.

3)– الفارابي، فصوص الحكم: 152 نقلا عن الحسي عند ابن سينا، ص: 181.

هي الاستعادة، أو التذكر يقول « فتكون حافظة لصيانتها ما فيها، ومتذكرة لسرعة استعدادها لاستثباتها والتصور بها، مستعيدة إياه إذا فقدت، وذلك إذا أقبل الوهم بقوته المتخيلة فجعل يعرض واحدا واحد من الصور الموجودة في الخيال ليكون كأنه يشاهد الأمور التي هذه صورها، فإذا عرض الصورة التي أدرك معها المعنى الذي بطل، لاح من خارج واستثبته القوة الحافظة في نفسها كما كانت حينئذ تستثبت فكان ذكر، وربما كان المصير من المعنى إلى الصورة، فيكون المتذكر المطلوب ليس نسبته إلى ما في خزانة الحفظ، بل نسبته، بل نسبته إلى ما في خزانة الخيال »[1] .

هذه هي قوى الإدراك الحسي التي تكلم عنها فلاسفتنا، وسنتوقف عند تلك القوة التي تتصرف في مخزون الخيال من المحسوسات بتركيبها وفق صور جديدة مبتكرة والتي يسميها الفلاسفة المتخيلة.

تتوسط القوة المتخيلة بين طرفين متباعدين هما الحس المشترك والمصورة من جهة والمتوهمة والحافظة من جهة أخرى « مما يجعل عملها متصفا بصفتين تبدو كل منهما بمثابة النقيض للأخرى، وهما الحسية والتجريد » [2].

فاتسام التخيل بالحسية راجع إلى المادة التي يتعامل معها ألا وهي صور المحسوسات المختزنة في المصورة أما اتسامه بالتجريد فراجع إلى بعد القوة المتخيلة عن الحس الظاهر، وقربها من العقل.

---

1)– ابن سينا، الإشارات والتنبيهات (موقع الورّاق) ، ص: 353.

2)– جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 34.

إذن فالقيمة التي يمكننا أن تصف بها هذه القوة أنها بين الحس والعقل فلا هي وضيعة في مستوى الحس، ولا هي رفيعة في مستوى العقل وفي هذا تتجلى مواطن الضعف التي تعتريها، ويتولد كثير من سوء الظن في قيمة نشاطها الخلاق.

إن حرص فلاسفتنا القدامى على وصاية العقل على القوة المتخيلة باعتباره الوسيلة الصادقة إلى المعرفة الحقة والمعيار الدقيق الذي لا يخطئ في الحكم على الأشياء أنقص من قيمة الخيال، وبقي ينظر إليه نظرة متشككة حذرة يقول ابن حزم:« وليس في القوى التي ذكرنا شيء يوثق به أبدا على حال غير العقل ففيه تمييز مدركات الحواس السليمة والمخذولة بالمرض وشبهه ... وأما التخيل فقد سمعك صوتا ولا صوت، ويريك شخصا ولا شخص قال تعالى ﴿ **يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِنْ سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَى** ﴾ (سورة طه. الآية 66)، فأخبر تعالى بكذب التخيل والعمل صادقا أبدا... وإلى العقل نرجع في صحة الديانة، وصحة العمل، الموصلين إلى فوز الآخرة والسلامة الأبدية، وبه نعرف حقيقة العلم، ونخرج من ظلمة الجهل وتصليح تدابير المعاش، والعالم والجسد»(1).

ولم يمنح للخيال أرقى ما يمكن أن يصل إليه من قداسة وتقدير طوال عصور الفكر العربي القديم إلا في رحاب الشعر الصوفي « الذي

---

1)- ابن حزم، التقريب لحد المنطق والمدخل إليه بالألفاظ العامية والأمثلة الفقهية، تحقيق، إحسان عباس (دار مكتبة الحياة، 1959، بيروت) ص: 178 و 179 نقلا عن جابر عصفور، الصورة الفنية، ص: 48.

ينبع الذات فهو إما في حالة كشف وفيض، أو في حالة توتر ووجد مشوق إلى هذا الكشف والفيض»[1] .

فالخيال إذن سبيل الفيض والكشف ووسيلة مـن وسـائل إدراك الحقيقة وهو الذي لا يمكن أن ننسب إليه الخطأ لأنه « نور يكشف ستار الظلمة الذي يحجب الأشياء، إذن يجب أن ننسب الخطأ إلى القوة التـي تصدر الحكم، وهي العقل ... إنه من الأولى أن يقال أخطأ العقل في فهم ما،كشف الخيال عنه حتى لا ينسحب الحكم بالخطأ والفـساد إلى الخيال وهو بريء منه »[2].

يرى ابن العربي أن الخيال هو إحدى قـوى الـنفس التـي يقـوم بعمليتين:

أحدهما: استرجاعي تمثيلي، حيث تحفظ قوة التخيـل مـا يدركـه الحس فالخيال لا يمسك إلا ما له صورة محسوسة، أو مركب من أجـزاء محسوسة تركبها القوة المصورة[3].

وثانيتها: إبداعي يتجاوز فيه الخيـال عمليـة الاسـترجاع إلـى الاستفادة من مدركات الحس في إبداع صور، لا وجود لها في الواقع لهذا يـــــــــــــــــــــــــــــــرى ابن عربي أن الخيال هو من أعظم القوى التي خلقها في الإنـسان حيـث يقول في نص له أورده محمود قاسم « فليس للقدرة الإلهية فيما أوجدتـه

1)– علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص: 20.
2)– محمود قاسم، الخيال في مذهب محي الدين بن عربي (معهد البحوث والدراسات العربيـة ط1، 1969، القاهرة) ، ص: 09.
3)– ابن عربي، الفتوحات المكية (موقع الوارّق) ، ص: 213.

أعظم وجودا من الخيال فيه ظهرت القدرة الإلهية والاقتدار الإلهي ... فهو أعظم شعائر الله على الله ... إن الخيال وإن كان من الطبيعة فله سلطان عظيم على الطبيعة بما أيده الله من القوة الإلهية»[1].

والخيال عند ابن عربي أوسع من الأرواح في التنوع لأنه: « يقبل ما له صورة ويصور ما ليس له صورة»[2].

وهذا المعنى الذي أعطاه ابن عربي لخيال يعززه ما توصل إليه أحد الباحثين المعاصرين في تحديد هذا المفهوم، حيث يقول:« يتحدد الخيال بوجه عام بأنه العملية الذهنية التي تتولد عنها الصور، وقد تنشأ هذه الصور الذهنية عن عملية استرجاع الإحساسات في حالة غيبة الأشياء التي استثارت هذه الإحساسات... كما تنشأ الصور الذهنية عن عملية خلق على غير مثال من صنع مخيلتنا وهو ما يعرف بالتخيل الإبداعي الذي ينشئ الإنسان من خلاله الآيات الفنية ويطوّر العلوم والتقنيات »[3].

ويضيف ابن عربي استنادا لمعرفته الفلسفية والصوفية لمعنى الخيال معاني إضافية حيث يرى أن الخيال هو تلك الصورة المرئية في المنام فالخيال نشيط أكثر ما ينشط في النوم لاحتجاب العقل ثم إن العالم الدنيوي كله خيال في خيال لأن العالم الأخروي (الآخرة) هو الحقيقة الأبدية، وهذا استنادا إلى قوله صلى الله عليه وسلم " الناس نيام، إذا ماتوا

---

1)- محمود قاسم، الخيال في مذهب ابن عربي، ص: 01.

2)- ابن عربي، الفتوحات المكية، ص: 419.

3)- كمال بكداش، الموسوعة الفلسفية العربية (دار الإنماء العربي، ط1، 1986) :1ج/ ص 416.

انتبهوا " كما أن الوجود عنده خيال فالإنسان باعتبـــاره جـــزء مـــن هـــذا الوجود هو أيضا خيال.

« كل هذه المعاني للخيال، كون – دنيا – إنسان – المنام– المـــرء تتقاطع عند ابن عربي في مفهوم واحـــد يحـــددها، ويوحـــدها ألا وهـــو الواسطة، أو التوسط (البرزخ) فالخيال هو ذلـــك الأمـــر الـــذي يتوســـط المحسوس والمجرد، الروحي والجسماني، الفكـــري والمـــادي، المعلـــوم والمجهول، الكثيف واللطيف، فالخيال هو الواسطة بين كل هذه الثنائيـــات والجامع بين المتناقضات »[1] .

لكن هذه المفهوم المتقدم والمستنير من المتصوفة للخيال لم يكتـــب له الاهتمام والعناية من نقادنا القدامى لارتباطه كما أشرنا ســـابقا عنـــدهم بالفهم المخطئ له عندما قرن بعمليات المخادعة والغلو، والأقاويل الباطلة والكاذبة وبقضية الصدق والكذب في الشعر.

ولم يكن لأفكار حازم القرطاجني في إخراج قضية الصدق والكذب من طبيعة الشعر الأثر البالغ في تبوء الخيال مكانته اللائقة به.

استطاع حازم القرطاجني بفضل إفادته من الفلاسفة الـــذين ســـبقوه واطلاعه الواعي على دراسات الفارابي، وابن سينا وابن رشـــد أن يقـــيم فهما مستنيرا بسيكولوجية التخيل ومعرفة واعية دقيقة بقدرة المخيلة علـــى تشكيل الصورة والتأليف بينها، واهتم اهتماما بالغا بكيفية تشكيل الـــشاعر لصوره من ناحية، وأكد على طريقة انتظامهـــا فـــي ذاكرتـــه، وتـــدخلها

---

1)– ساعد خميسي، نظرية المعرفة عند ابـــن عربـــي (دار الفجـــر، ط1، 2001، القـــاهرة) ص: 81، وينظر سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظريته المحاكاة والتخييل في الـــشعر (عالم الكتب، ط1، 1980، القاهرة) ص: 116.

وتشابكها تبعا بينها من تناسب من جهة ثانية، يقول حازم في هذا: « ولاقتباس المعاني واستثارتها طريقان:

أحدهما: تقتبس منه لمجرد الخيال وبحث الفكر.

والثاني: تقتبس منه بسبب زائد على الخيال والفكر.

فالأول يكون بالقوة الشاعرة بأنحاء اقتباس المعاني، وملاحظة الوجوه التي منها تلتئم ويحصل لها ذلك بقوة التخيل، والملاحظة لنسب بعض الأشياء من بعض، ولما يمتاز به بعضها من بعض وشارك به بعضها بعضا، ولكون الخيالات ما في الحس منتظمة في الفكر على حسب ما هي عليه لا يتباين فيه ما تشابه في الحس، ولا يتشابه فيه ما تباين في الحس، فإذا كانت صور الأشياء قد ارتسمت في الخيال على حسب ما وقعت عليه في الوجود، وكانت للنفس قوة على معرفة ما تماثل منها وما تخالف وما تضاد، وبالجملة ما انتسب منها إلى صناعة الشعر - وهو التخييل- غير مناقض لواحد من هذين الطرفين، فلذلك كان الصحيح في الشعر أن مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة وليس يعد شعرا من حيث هو صدق، ولا من حيث هو كذب، بل حيث هو كلام مخيل»[1] .

والتخييل عند حازم تابع للحس ذلك أن « المعاني التي تتعلق بادراك الحس هي التي تدور عليها مقاصد الشعر، وتكون مذكورة فيه لأنفسها، والمعاني متعلقة بإدراك الذهن ليس لمقاصد الشعر حولها مدار»[2].

---

1)- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة (دار الغرب الإسلامي، ط3، 1986، بيروت) ص: 38 وما بعدها.

2)- المصدر نفسه، ص: 29 و357.

فلا مجال هنا للمجـرد أو المعنـوي الـذي لا يمكـن أن يكـون موضوعا للتخيل في التخييل الشعري.

فالشعر– إذن– يستند على عناصر حسية لا تفارق مادتـه، وهـو يهدف إلى إحداث تخييل، أو تحقيق إثارة تخييلية.

ولما كان التخييل مرادفا للمحاكاة عند أغلب فلاسفتنا– كمـا سـبق وأن أشرنا – فإن حازما، قد تكلم في " المنهاج " عن المحاكاة، وهي عنده على ضربين:

أحدهما: محاكاة الشيء في نفسه: وهي الوصف أو المحاكاة المباشرة.

والأخرى: محاكاة الشيء في غيره: وهي المحاكـاة التـشبيهية، وتنطـوي تحتها الأنواع البلاغية للصورة الفنية من تشبيه واسـتعارة ومجـاز بوجـه عام.

يقول حازم القرطاجني في صدد ما ذكرناه:« وتنقسم المحاكاة مـن جهة تخيل الشيء بواسطة، أو بغير واسطة قسمين:

- قسم تخيل لك الشيء نفسه، بأوصافه التي تحاكيه.
- وقسم تخيل لك الشيء في غيره.

وكما أن المحاكي باليد قد يمثل صورة الشيء نحتا أو خطا فتعرف المصورة بالصورة وقد يتخذ مرآة يبدي لك بهـا تمثـال تلـك الـصورة فتعرف المصورة أيضا بتمثال الصورة المتـشكل فـي المـرآة، فكـذلك الشاعر تارة يخيل لك صورة بصافته نفسها وتارة يخيل لك بصفات شيء آخر وهي مماثلة لصفات ذلك الشيء فلا بد في كل محاكاة من أن تكـون

جارية على هذين الطرفين: إما أن تحاكي لك الشيء بأوصافه الذي تمثل صورته، وإما بأوصاف شيء آخر يماثل تلك الأوصاف»[1].

ولعل المقارنة بين الشعر والرسم التي ازدهرت في تراثنا عند الفلاسفة من شرّاح أرسطو، وعند النقاد والبلاغيين الذين كانوا على اتصال بهؤلاء جعلت حازما هو الآخر كسابقيه من الفلاسفة والنقاد يلح كل الإلحاح على ربط العناصر الحسية في الشعر بالمحاكاة، وكيفية تأثيرها وحرصه على القول بأن عملية التخييل تتم على مستوى اللاوعي الخالص من المتلقي، ونعته الانفعال الناجم من عن الشعر بأنه انفعال من غير روية أو تدخل عقل.

والحق أن جذور نظرية تبعية التخيل للحس التي قال بها الفلاسفة القدامى بما فيهم حازم الذي كان على اطلاع بما كتبوه تمتد إلى الفكر الأرسطي« حيث جعل أرسطو التخييل واسطة بين الحس والفكر، فهو لا ينفصل عن الحس كما أن الفكر لا يمارس وظيفته مباشرة في المحسوسات لأنها ليست موضوع الفكر، وإنما موضوع الفكر عنده هو خيالات المحسوسات أو كما يسميها هو (المحسوسات التي لا هيولي لها) »[2] .

3ـ التخييل الشعري:

أشرنا فيما سبق أن الفلاسفة المسلمين قد ركزوا على التخييل أكثر من تركيزهم على التخيل،

1)- المصدر السابق، ص: 94-95.

2)- سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظريته المحاكاة والتخييل في الشعر، ص: 180.

ويكونوا بهذا قد اهتموا بالمتلقي أكثر من اهتمامهم بالمبدع« ويبدو أن عدم اهتمامهم بالتخيل يرجع إلى اهتمامهم بعملية التخييل وذلك لصلتها المباشرة بالدور الذي حددوا للشعر أن يقوم به»[1].

وعلى هذا يرتبط التخييل الشعري بالانفعالات التي تختلج نفس المتلقي من تعجب أو تعظيم أو تهوين، أو تصغير، يقول ابن سينا « التخييل هو انفعال من تعجب، أو تعظيم أو تهوين أو تصغير، أو غم أو نشاط »[2].

ومن هنا يتضح لنا أن التخييل الشعري ما هو إلا قوة محركة لنفس المتلقي ومخيلته قد تؤدي إلى فعل الخير، كما يمكن أن تؤدي إلى فعل الشر، ومعنى هذا أن التخييل الشعري مثله مثل التخييل الإنساني، قد ينفع إذا عمل تحت وصاية العقل في كبح النفس الحيوانية والشهوانية، والعمل على تهذيب النفوس والحث على الفضائل، أو قد يعمل العكس إذا أرخى العنان عليه وتركه يعمل على سجيته.

هذا الفهم من الفلاسفة المسلمين للتخييل الشعري جعلنا نكتشف السر الذي حدا بهم إلى أن يضعوا الشعر في أدنى السلم المنطقي، وأن ينظروا إليه على أنه صنعة كباقي الصناعات.

وقد انعكس هذا الفهم المخطئ للتخييل الشعري على نقادنا القدامى لذا رحنا نسمع بالمخادعة والإيهام كألفاظ مرادفة إن صح التعبير للتخييل فعبد القاهر الجرجاني – مثلا – نظر إلى التخييل على أنه نوع من القياس

1)– جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص:.20.
2)– ابن سينا، المجموع الخاص بالشعر، ص: 15.

الخادع يضلل المتلقي، ويوهمه بمعاني خادعة فهو يقول في صدد تعليقه على بيت أبي تمام ما يلي :« فهذا قد خيل إلى السامع أن الكريم إذا كان موصوفا بالعلو والرفعة في قدره وكان الغنى كالغيث في حاجة الخلق إليه، وعظم نفعه وجب بالقياس أن ينزل عن الكريم دليل السبيل على الطود العظيم، ومعلوم أنه قياس تخييل وإيهام، لا تحصيل وإحكام فالعلة أن السيل لا يستقر على الأمكنة العالية، وأن الماء لا يثبت إلا إذا حصل في موضع له جوانب تدفعه عن الانصباب، وتمنعه من الانسياب، وليس في الكريم والمال شيء من هذا الخلال »[1].

وليس هذا الفهم إلا نتيجة ما توصل إليه فلاسفتنا القدامى في ضرورة خضوع التخييل الشعري للعقل، وتناغمه مع قواعد المنطق.

ويحصر جابر عصفور فاعلية الخيال الشعري في التصور القديم من خلال مبدأين رئيسيين هما العقلانية والحسية.

« أما المبدأ الأول فيرتبط بالقوة الفاعلة في العملية الشعرية، وهي العقل الذي يضبط المخيلة لحظة تشكيلها للصورة الفنية، ويمنعها من الزلل والانحراف.

وأما المبدأ الثاني فيرتبط بمادة الفعل أي بصورة المحسوسات التي اختزنتها الذاكرة بعد غياب المحسوسات ذاتها عن الإدراك المباشر»[2] .

---

1)- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، شرح رشيد رضا (دار الكتب العلمية، ط1، 1988، بيروت) ص: 231.

2)- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 85.

ومجمل القول أنه لم يكن لملكة الخيال أهمية تذكر في المفهوم القديم في الآداب اليونانية والعربية القديمة، ولم يكن البحث عن طبيعة الخيال ذا عناية خاصة، إلا ما كان عن حديثهم عن فن الشعر بعمامة.

ولم يول النقاد القدامى الصورة اهتماما بالغا، ونظروا لوسائلها (الصورة) كالتشبيه والاستعارة – وهي وسائل تدخل في صميم الخيال، ويقوم عليها على أنها وسائل تعمل على تزيين الكلام، وتوضيحه، وإبعاده عن الغموض، وذلك انطلاقا من تصورهم أن الصورة الفنية عنصر خارجي في العمل الفني[1].

ولا شك أن هذه النظرة إلى الخيال تختلف اختلافا كبيرا عند نقادنا المحدثين، وذلك أن الصورة الفنية ما هي في حقيقتها إلا ثمرة من ثمار خيال خلاق.

1)– ينظر رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية (دار الوفاء، ط1، 1998، الإسكندرية) ص: . . وعبد الفتاح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، ص: 36.

ثانيا ـ مفهوم الصورة في النقد الحديث :

1ـ الصورة عند النقاد الغربيين

في ظل الاتجاه الرومانسي وجد الإيمان المطلق بالخيال، وأطلق العنان لكل ما هو جامح في الخيال، وتعد نظرية الخيال المأثورة عن الشاعر والناقد الإنجليزي صموئيل كولريدج ذروة ما توصل إليه الخيال من قداسة، وتعد هذه النظرية« أساس المفاهيم الأخرى المتصلة بالصورة الشعرية، فالصورة الفنية أنى جاءت هي في حقيقتها بنت الخيال »[1].

لقد كان الخيال الرومانسي« خيالا طموحا، وجموحا، يتطلب مثالا له أينما وجده في غير زمانه ومكانه لا يستوحيه أولا وآخر، إلا من ذات نفسه ولا يتاح له فهم ما تجيش به عواطفه وآماله إلا بالصورة والأخيلة التي يضيفها على الحقائق... إذ أن الإحساس والعواطف لا تفصح عن نفسها إلا في صور، ولا تسيغ إلا الصور، وكل كنوز المعرفة والسعادة الإنسانية مقصودة على الصور»[2].

ويعد كولريدج من أبرز الرومانسيين الذين بحثوا في مفهوم الخيال وأثره في الصورة الفنية يقول كولريدج:« إن تلك القوة السحرية التركيبية

---

1)- عثمان حشلاف، الصورة والرمز في الشعر العربي المعاصر(رسالة ماجستير مخطوط بجامعة الجزائر) ص: 13.

2)- محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية (مكتبة نهضة مصر، القاهرة) ص: 57 وينظر، ساسين سيمون عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1982، بيروت) ص: 44، 45، 46.

التي نطلق عليها اسم الخيال تظهر في التوفيق بين الخصائص المتنافرة،

أو المتناقضة وإظهار الجدة فيما هو مألوف»[1].

ولعل اطلاع كولريدج الواسع للفلسفة المثالية في الفن وبالأخص عن الفلاسفة الألمان أمثال كانط وشيلينغ أهم عامل جعله يبني نظريته تلك في الخيال.

لقد آمن كانط – من قبل – بأن ملكة الخيال ملكة ضرورية وأساسية في كل معرفة إنسانية وتبعه في هذا كولريدج، إلا انه اختلف معه في وظيفة الخيال.« فإذا كان كانط يؤمن بأن ملكة الخيال ضرورة أساسية في عمليات المعرفة وأنها عامل وسيط بين معطيات الحس وصور الفهم المنطقي، وأن وظيفة الخيال لا تتعدى مجرد جمع جزئيات الحسية دون أن تصل إلى الوحدة الجوهرية التي تكمن وراء هذه الجوهريات، فإن كولردج الخيال عنده أساسي في عمليات المعرفة، وقادر في الوقت ذاته الوصول إلى الوحدة المنطوية وراء الظواهر الحسية» [2].

ويقترب مفهوم كولريدج لوظيفة الخيال من مفهوم الفيلسوف الألماني شيلينغ، إذ يرى هذا الأخير أن الخيال لا يقتصر دوره في الجمع والتأليف بين الصور فحسب، بل يتعداه إلى أكثر من ذلك بإعطاء الصورة المتفرقة روحا متكاملة بفضل التنظيم[3].

والخيال عند كولريدج على ضربين:

---

1)– محمد مصطفى بدوي، كولريدج (دار المعارف، القاهرة) ص: 157.

2)– زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي، ص: 67.

3)– المرجع نفسه، ص: 68، ومصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص: 27.

1- خيال أولي؛
2- وخيال ثانوي.

والخيال الأولي يشترك فيه جميع الناس، أما الثانوي فهو خاص بالشعراء لذا ينعت عند بعض النقاد بالخيال الشعري، وعند بعضهم الآخر بالخيال الفني، وفي نص كولريدج الذي سنثبته هنا ما يغني عن الشرح لهذين الضربين للخيال والفرق بينه وبين التوهم يقول كولريدج:« إنني أعتبر الخيال – إذن- إما أوليا أو ثانويا، فالخيال الأولي هو في رأيي القوة الحيوية، أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنا وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق.

أما الخيال الثانوي فهم في عرفي صدى للخيال الأولي، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية وهو شبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها ولكنه يختلف في الدرجة وفي طريقة نشاطه، وإنه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد، وحينما لا يتسنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة وإلى تحويل الواقع إلى المثالي، إنه في جوهره حيوي، بينما الموضوعات التي يعمل بها (باعتبارها موضوعات) في جوهرها ثابتة لا حياة فيها.

أما التوهم فهو على النقيض من ذلك، لأن ميدانه هو المحدود والثابت وهو ليس إلا ضربا من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان، وامتزج وتشكل بالظاهرة التجريبية للإرادة التي تعبر عنها بلفظة (الاختيار) ويشبه التوهم الذاكرة في أنه يتعين عليه أن يحصل على

مادته كلها جاهزة، وفق قانون تداعي المعاني»[1].

ومن خلال هذا النص يمكننا أن نقول إن الخيال الثانوي (الشعري) ما وهو في حقيقته إلا صدى للخيال الأولي، والاختلاف بينهما يكمن فـــي الدرجة وطريقة العمل وتعد الإرادة الفاصل الجوهري بين هذين اللـــونين، لأن الخيال الثانوي خيال إرادي يعمل مع الإرادة الواعيـــة، وهـــو دائمـــا مصحوب بالوعي، بخلاف الخيال الأولي الذي هو خيـــال لا إرادي لأنـــه ببساطة ليس لنا الخيار في أن ندرك أولا ندرك[2].

والقضية الأخرى التي يمكن استخلاصها من هذا النص هي الفرق بين الخيال والوهم، هذا الأخير الذي عده الكثير من النقاد الصورة الـــدنيا من الخيال أو أن التأليف بين الصور المختلفة المتباينة إذا كـــان اســـتبداديا سخيفا سمي وهما[3].

وقد رأى كولريدج في التوهم رأيا آخر إذا اعتبـــره ضـــربا مـــن الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان، وجعل عمله محصورا في اقتنـــاء الصور المتباينة والمختلفة المحددة لشبه ما، وجمعها جمعا لا يعطيها شكلا طبيعيا على العكس من الخيال الـــذي يمتـــاز بالقـــدرة علـــى التوحيـــد، والتركيب، وصحبته للوعي – في ذلك – دائما .

---

1)– محمد مصطفى بدوي، كولريدج، ص: 156–157.

2)– ينظر عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، 1982 بيروت) ص: 242/2. .

3)– مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص: 28

ويقيم كولريدج الفرق بين هذين الطاقتين مرة أخرى في قوله : « أنه لو أزلت حواجز الحس لكان الوهم هذيانا والخيال جنونا، وفي الحالة العادية الطبيعية تستعمل الفكر القوتين، وقد تعملان معا غير متضادتين بل لا بد للخيال من التوهم»[1].

وثمة قضية أخرى متصلة بنظرية الخيال عند كولريدج هي قضية قدرة الخيال على تحقيق وحدة العمل الفني، أو ما يسمى بالوحدة العضوية في العمل الفني« والعلاقة بين الخيال ووحدة العمل الفني علاقة ترابط سببي، فوحدة العمل لا تتحقق بدون خيال كما أنه لا يوجد لخيال بدون تحقق لهذه الوحدة وهذه الوحدة هي وحدة الشعور، أو العاطفة، أو الإحساس »[2].

والواقع أن الاهتمام بالصورة الفنية والاعتداد بها كأداة فنية ووسيلة من وسائل التعبير، والارتقاء بها إلى مكانة جعلتها لب القصيدة وجوهر العمل الأدبي، لم يظهر بوضوح إلا مع نظرية كولريدج هذه في الخيال، ومن هنا ذاع مصطلح الصورة الشعرية كمصطلح نقدي، وقد ارتبط عند كولريدج- وعامة الرومانسيين- بالإحساس، ذلك :« أن الصور مهما تكون جميلة لا تميز الشاعر في ذاتها، ولا تصبح دلائل العبقرية الأصيلة إلا بقدر ما يسيطر عليها من شعور قوي، أو ما يبعثه ذلك الشعور من صور وأفكار مترابطة»[3].

---

1)- المرجع السابق: 28، والسعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص: 81.

2)- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص: 81-82.

3)- سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد الجنابي وآخرون (منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد،1982) ص: 19.

ومن هنا تختلف التجربة الرومانسية عـن التجربـة الكلاسـيكية القديمة، ففي التجربة الرومانسية يظهر تفاعل الـشاعر مـع موضـوعه تفاعلا تصبغ الصورة الشعرية بلون ذاتـه الباطنـة، بخـلاف التجربـة الكلاسيكية الذي غالبا ما يكون الشاعر فيهـا واقفـا خـارج موضـوعه لتركيزه الأعم، واهتمامه الأكبر على حسن البيان، وجودة التعبير، وإتبـاع الأولين، دون اكتراث بما قد يسببه هذا العمل مـن وجـود تنـافر بـين صوره[1] .

ولم يقف مفهوم الخيال وأثره في خلق الصورة الشعرية عند حدود ما جاءت به الرومانسية، بل ظهرت مفاهيم أخـرى للـصورة الـشعرية صاغتها المدارس التي أعقبت المدرسة الرومانـسية خاصـة المدرسـة الرمزية.

اهتمت المدرسة البرناسية التـي أعقبـت المدرسـة الرومانـسية بالصورة الفنية اهتماما بالغا، وقد اتفقت معها في اعتبار الـصورة الفنيـة طريقة من طرق التعبير ووسيلة هامة من وسائل نقل المحـسوسات مـن منطقة التجريد إلى منطقة التجسيد، واختلفت معها في طبيعة مصدرها، إذ رأى البرناسيون في الصورة الفنية « عالما موضوعيا معبرا عن مشاعر، وحالات نفسية، وأفكار تختفي وراء شخصية الشاعر، ولا تظهر ظهـورا مباشرا، ورأوا في الصورة غاية في ذاتها ليست وراءها غاية أخـرى...

1)– شفيع السيد، التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية: 172.

ونتيجة لهذا جعلوا من الجهد والصنعة وسيلتين مهمتين في إبداع صورهم»[1].

وخالفت الرمزية- التي تعد أهم مذهب بعد الرومانسية- البرناسية ورأوا في الذات مصدرا لصورهم، وهذه الذات التي تكلموا عنها تختلف عن الذات الرومانسية فهي ذات أكثر عمقا، وسيطرة على الأغوار النفسية البعيدة، لا يصل إليها المنطق السطحي والصورة الرمزية الحقة هي التي « تستحضر غيب النفس والوجود وهي التي توحي بيقينها المبرم، وتحتمه في النفس دون أن تقوى النفس على فهمه»[2].

وجعل الرمزيون من تراسل الحواس مصدرا لصورهم، وعاملا أساسيا في تشكيلها، وإرساء علاقتها، وتمكنوا بذلك من « الرؤية الشاملة التي ينهار عندها ما بين المدركات من حواجز طبيعية، والتي تختلط فيها الحواس اختلاطا مركبا »[3].

والصورة عند السرياليين تختلف في طبيعتها عن الصورة الرومانسية والرمزية لارتباطها بالنظرية السيكولوجية المفسرة للإبداع الأدبي والفني بعامة، والتي ترى في عالم اللاشعور، والعقل الباطن مصدرين لإبداعهم.

---

1)- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص: 46 وينظر غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص: 416.

2)- إيليا حاوي، الرمزية والسريالية في الشعر العربي (دار الثقافة، د،ط، 1980، بيروت) ص: 116 وينظر النقد الأدبي الحديث، ص: 418.

3)- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر (ط2، 1978، القاهرة) ص: 338.

وبهذا كانت الصورة السريالية نتاجا إبـداعيا للاشـعور ووسـيلة لتحرره وإطلاق مكبوتاته وقد كانت لنظريات علم النفس، وعلـم الـنفس التحليلي، وفكرة يونغ عن الأنموذجات العليا، واللاشعور الجمعـي الأثـر البالغ على فكر السرياليين وتصورهم العام للصورة الفنية، إذ اتصفت (أي الصورة) بالحلمية، وما تحويه من تشتت وانفلات فـالحلم هـو المعبـر الحقيقي عن حالات النفس، وشأنه في هذا شأن الشعر، لأن النفس تجري فيه طبقا لطبيعتها بعد أن يتخلص منها العقل[1].

ولم تولي الواقعية الصورة الفنية اهتماما بالغا كالذي رأينـاه عنـد المدارس السابق ذكرها، ذلك أنها لم تر في الصورة إلا نوعا من التـرف الفكري أو العقلي لا تعبر عن لغة الواقع، ولا تتحدث عنه، هـذا الواقـع الذي بالنسبة لهم المنبع والمصدر الذي لابد للأديب أن يغترف من بحـره مادته، والذي يجب على الأديب الحق أن يعبـر عنـه تعبيـرا صـادقا موضوعيا دقيقا، وتختفي ذاتيته وشخصيته، وتتحد بالموضـوع وتـصبح جزءا من فلسفته وطبيعته[2] .

« وإن كانت الصورة قد أخذت الدلالة التجـسيمية فـي العـصر الحديث عند أصحاب الاتجاه المادي، أو التصويري في الشعر، إذ التعبيـر بالصورة التي تجسم الأشياء هي قوام الشعر عندهم، فإن ذلك لا يعنـي أن الصورة تأتي رسما جامدا وإنما تأتي مشحونة بالعاطفة ومـشبعة بـالفكر

---

1)- الصورة الشعرية في النقد العربـي الحـديث، ص: 49-50 وعلـى البطـل، ص: 25 والصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ص: 62- 63-64.

2)- ينظر الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص: 50.

ولهذا نجد أبرز شاعر لهذا الاتجاه إزرا باونـــد (ezra.pound) يعرفهـــا بقوله:« هي تلك التي تقدم عقدة فكرية وعاطفية في برهة من الزمن»[1] .

ولعل هذا التعريف الذي صاغه باونـــد للـــصورة الفنيـــة يغنينـــا عن استعراض كل ما قيل في تعريف الصورة، لأنهـــا ببـــساطة تقتـــرب من تعريفه لها.

---

1)- ينظر مبروك غلاب، الصورة الشعرية عند محمد العيد آل خليفـــة (رســـالة ماجـــستير، مخطوط بجامعة القاهرة، مصر) ص: 15. رنيه وليك، نظرية الأدب، ص:125.

2ـ الصورة عند نقادنا المحدثين:

تلقف نقادنا المحدثون ما جد عند الغربيين في العصر الحديث من أراء ومفاهيم تتصل بالشعر والخيال، وكانت نظرية الخيال المأثورة عن الشاعر الإنجليزي كولريدج من أبرز ما حظي بعنايتهم خاصة عند مدرسة الديوان التي تبنت أفكار الرومانسيين وطروحاتهم في الخيال.

وقد رأى أصحاب الديوان في الخيال مصدرا هاما للصورة الفنية يمتح منه الشاعر صوره فيمتلك القدرة على إبداع العلائق التي تتصف بصفة الرؤية الشاملة في محاورة العالم وإضفاء الحياة على مادياته حركة، وتفاعلا وتجاوزا بإكسابها بعدا ذاتيا.

ولم يقف الديوانيون عند حدود تأكيد دور الخيال في تشكيل الصورة المبدعة فحسب بل تعدوها إلى الوقوف عند طبيعته، وأنواعه، فقد رأى المازني أن مصطلح خيال مصطلح غائم ومضلل عند الكثير من النقاد والدارسين، وسوء الاستعمال هو الذي انحرف به عن معناه الحقيقي، فهؤلاء فهموا من خيال: « مجافاة الحقائق، وتنكب التجارب، واقتناص شوارد الأوهام، والمحاولات وكأن بهم يحسبون أن المرء على قدر بعده عن مألوف الناس وتجاربهم يكون نصيبه من الخيال وقدرته عليه... وهذا كله خطأ في خطأ وجهل فوق جهل»[1].

ويزيل عبد الرحمن شكري اللبس بين التخيل والتوهم، فيقول:« إن التخيل هو أن يظهر الشاعر الصلات التي بين الأشياء والحقائق، ويشترط في هذا النوع أن يعبر عن حق، والتوهم هو أن يتوهم الشاعر بين الشيئين

1)- إبراهيم المازني، حصاد الهشيم (دار الشروق ط3، 1976، القاهرة) ص: 194.

صلة ليس لها وجود وهذا النوع الثاني يغري به الشعراء الصغار، ولم يسلم منه الشعراء الكبار»[1].

وتبع شعراء المهجر أصحاب الديوان في فهمهم للخيال، فكان الخيال عندهم النبع الدائم الذي يمتح منه الشاعر صوره، ويجاوز به حدود المألوف، وأعلوا بذلك شأن الذات المبدعة.

وقد حدد مخائيل نعيمة الخيال وبين دوره في الشعر، وميز بينه وبين الوهم ورأى أن الخيال لا يعني اختلاف عناصر الصورة الشعرية، وإيجادها من العدم، بل إن هذه العناصر موجودة في الطبيعة، ولكنها تتخذ أوضاعا معينة وتتحقق بنسب خاصة، وكل ما يفعله الشاعر حينئذ أن يختار من بين هذه العناصر، ويقيم نسبا جديدا بين ما اختاره بحيث تعطي الصورة التي يرسمها المعنى الذي يقصده، فإذا تغزل الشاعر« بجيل ذهبي لا أثر فيه للظلم والبغض، والفقر والحسد والنزاع والموت بجيل يسود فيه الحب والعدل والإخاء والمساواة – وهلم جر – فلا تنعتوه بالجنون والكذب والوهم هو لم يخلق الحب، ولم يوجد العدل، ولا سبب الفقر، ولا قال للموت كن فكان، هو وجد هذه الصفات والأحوال في العلم عند زيارته هذا العالم لكن روحه التي تعشق الجميل، وتنفر من القبيح قد وضعت هذه الصفات في نسبة جديدة غير التي تراها سائدة في حياتنا اليوم، وتغيير النسبة هو اختلاف الشاعر الذي ندعوه خيالا »[2].

---

1)– عبد الرحمان شكري، الخطرات (الديوان الخامس) (طبعة منشأة المعارف، 1960، الإسكندرية) ص: 364–365.

2)– مخائيل نعيمة، الغربال، ص: 71.

وفي خضم هذا الفهم الجديد، والمستتير للخيال الشعري هاجم هؤلاء الرواد التقليد والصنعة اللفظية، ويمثل هذا الفهم المقدم لهؤلاء في إحدى زواياه انعكاسا للمذهب الرومانسي، وتأثرا به.

وتختلف الصورة الواقعية في النقد العربي الحديث عما كانت عليه عند أولئك الرواد ويحدد عز الدين إسماعيل مفهومها تمثل في موقفين[1]:

- **أحدهما** تمثل في محاولة عدد من الأدباء والفنانين تنسيق وجودهم طبقا للوجود الخارجي.
- **والآخر** في محاولة طائفة أخرى من الأدباء والفنانين تنسيق الوجود الخارجي وفق مشاعرهم، ووجدانهم.

ويرى عز الدين إسماعيل في الموقف الثاني الصلاح في التعبير عن الذات، وتحقيق التناسق بين الذات المبدعة والموضوع الخارجي، ومن هنا كانت الصورة غير واقعيته، وإن كانت منتزعة من الواقع «ل أن الصورة تركيبية وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الواجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع »[2].

وبمقدرة انتماء الصورة الفنية إلى الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع برزت الصورة الذهنية، والصورة الرمزية.

ويرى كمال أبو ديب أن الصورة الفنية « بنية تتشابه فيها العلاقات وتتفاعل لتنتج الأثر الكلي الذي ينفتح على الفني، ويضيء أبعاده، كما أنه

1)- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية (ط 3، 1981، بيروت) ص: 25 و 28.
2)- المرجع نفسه ، ص: 127.

يضاء بأبعاد هذا العمل، والنظر إلى الصورة على أنهــا بنيــة يفتــرض رفض حد المناهج النقدية لها بأنها عنصر دلالي في العمل الفنـــي يـــستقي أهميته من قدرته على التقرير والتوصيل لمعنى »[1].

ولا تقف الصور الفنية عند نقل التجربـــة الحـــسية للـــشاعر، بـــل تتجاوزه إلى نقل أحاسيسه وانفعالاته ومشاعره الداخلية، ومعنـــى هـــذا أن للصورة الفنية مستويين من الفاعلية [2].

1- **المستوى الدلالي:** وهو كون الصورة تركيبة لغوية فنية تنقل معنى.

2- المستوى النفسي: وهو كون الصورة تنقل إحساسات ومشاعر الفنان.

ونجاح الصورة في أداء مهمتهـــا يرجـــع إلـــى مـــدى الارتبـــاط والانسجام بين هذين المستويين يقول كمال أبو ديب:« إن للصورة مستويين من الفاعلية هما المستوى النفسي والمستوى الدلالي، أو الوظيفـــة النفـــسية والوظيفة المعنوية، وإن حيوية الصورة، وقدرتها على الكـــشف والإثـــراء وتفجير بعد تلو بعد من الإيحاءات في الذات المتلقيـــة ترتبطـــان بالاتـــساق والانسجام (harmony) الذين يتحققان بين هـــذين المـــستويين للـــصورة، والصورة بهذا التحديد قد تخفق في الكشف، وتتحول دلالتها إلـــى عنـــصر سلبي، إذا بلغ الافتراق بين هذين المستويين درجة معينة من الحدة »[3].

---

1)- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر (دار العلـــم للملايـــين، ط2، 1981، بيروت) ص: 21.

2)- ينظر نفس المرجع: 22، وراجع عبد الله، القصيدة العربية المعاصـــرة، بينيـــة الـــشهادة والاستشهاد (منشورات عيون، ط1، 1987، االدار البيضاء): ج238/1، ونظرية الـــنظم عند عبد القاهر وعلاقتها بالصورة الشعرية (مقال سبق ذكره) ، ص: 34.

3)- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص: 22.

3ـ خلاصة:

بعد هذا العرض الشامل لتطور مصطلح الصورة الفنية يمكننا نقول: إن للصورة الفنية مفهومان:

- **قديم:** يقف عند حدود الصورة البلاغية من تشبيه واستعارة ومجاز بوجه عام؛
- **وحديث** : يضم إلى هذه الأنواع البلاغية نوعين آخرين هما : الصورة الذهنية : « ويصنف هذا التعريف الصورة بحسب مادتها إلى صورة بصرية وسمعية وذوقية وشمية ولمسية، فهي تشكيلات مستمدة من عمل الحواس الخمس ويضاف إليها الصورة الحركية والعضوية»[1]. والصورة باعتبارها رمزا.

ويمثل كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة كما يقول علي البطل اتجاها قائما بذاته في دراسة الأدب الحديث[2].

يرى الكثير من نقادنا المحدثين أن مصطلح صورة يغطي ويشمل جميع الأشكال المجازية المعروفة، وأن دراستها – أي الصورة – يعني الاتجاه إلى دراسة روح الشعر[3].

لذا سنأخذ بهذا الفهم الذي قدمه نقادنا المحدثون في دراستنا هذه كون طبيعة شعر الشاعر الذي اخترنا شعره للدراسة أنسب إلى هذا الاختيار.

---

1)– علي البطل: الصورة في الشعر العربي الحديث، ص: 28.

2)– المرجع نفسه ، ص: 15.

3)– ينظر إحسان عباس، فن الشعر، ص: 238 ومبروك غلاب، الصورة الشعرية في شعر محمد العيد آل خليفة (رسالة ماجستير مخطوط جامعة القاهرة، 1988) ص: 19–20 ونعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص: 49.

الفصل الثاني

منابع الصورة والمواد المشكلة لها

أوّلا – المنابع والمواد الطبيعية

1 – الطبيعة الصامتة

2– الطبيعة الحية المتحركة

ثانيا – المنابع والروافد التراثية

1 – رافد القرآن الكريم

2– رافد التراث الشعري

3 – رافد التاريخ

منابع الصورة والمواد المشكلة لها

لفظة (مصدر) تدلّ في اللغة العربية على معان كثيرة، أهمّها: نشوء الشيء من غيره، يقال: صَدَرَ الشَّيْء عن غيره، بمعنى نشأ، وفلان يَصْدُرُ عن كذا، أي يستمد منه[1]، وعليه يكون قصدنا من منابع الصورة: المصادر الأولى التي يمتح منها الشعراء ويصدرون في تشكيل صورهم الشعرية، فالصورة – من غير شك – لا تنتج من فراغ، أو تتشكل من عدم، وإنما لابّد لها من خامات ومواد تقوم على أساسها [2].

إنّ الشعراء – بوجه عام – ينهلون من منابع شتّى في بناء صورهم الشعرية، يتشرّبونها ويشكلونها من أشياء جمّة، قد تكون ضمن مبصراتهم التي تصدر عن البيئة التي يعيشون فيها، سواء أكانت هذه المبصرات جامدة قارّة، أم حية متحركة. وقد تكون ضمن مدركاتهم التي تصدر عن ثقافتهم أو تجاربهم الشخصية، إنّها « الأشياء التي يتكئ عليها الشعراء في إبداع صورهم، بل هي منطلقات الخلق الفنّي التي تعكسها مرآة وجدان الشاعر»[3]، ومعها، تتلوّن صور الشعراء، بحسب أثر تلك الأشياء على نفوسهم، دون أن يغفل دور الطبع والمزاج، والاستعدادات النفسية والقدرات الذهنية والخيالية التى يتفرّد بها كل شاعر، ممّا من شأنه أن يتحكّم في آليات الشعر عند الشعراء.

1)– ينظر ابن منظور، لسان العرب، مادة (صدر).
2)– انظر مبروك غلاّب، الصورة الشعرية عند محمد العيد آل خليفة، ص: 22. وينظر إبراهيم الغنيم، الصورة الفنية في الشعر العربي (نقد ومثال)، ط1، ، ص 1996، ص: 39 وانظر محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، (د. ط)، 1981، ص: 142.
3)– إبراهيم الغنيم، الصورة الفنية في الشعر العربي، ص: 39.

فالشاعر الذي يرتمي في أحضان البوادي، يفترش رملها، ويتلحّف سماءها، ويخالط حيوانها، ويشارك وحشها، هو شاعر لا محالة مختلف عن غيره، ممن ارتمى في أحضان الدور والقصور، متقلّبا في نعيم الحضارة وزخرفها، لم يلفحه حرّ، ولم يقرصه قرّ، ولم تفزعه وحشة الليالي، ولم تربكه هواجس الأيام. فلا جرم، والحال هذه، أن يغترف كلّ شاعر من المعين الذي صدر منه.

والشعراء قد يشتركون في وصف صورة الليل، أو صورة المرأة، لكنّهم يختلفون، على رغم وحدة هذه (الموضوعة) بينهم، واستقرار هذه (التيمة) عندهم، فكلّ يتناولها وفق اللحظة التي يخضع إليها، والزاوية التي ينظر منها، والأدوات الشعرية التي يعتملها، تنظيما وترتيبا وتركيبا، وعلى أساس هذه الأدوات التي شكلتها مصادر ثقافتهم، وعوامل تكوينهم الفني، يكون التباين عند الشعراء والتمايز في تركيب صورهم الشعرية.

ولـ (أبي عبد الله التلمساني المعروف بابن خميس) شخصيته التي تميّزه عن غيره من الشعراء المعاصرين له، فعلى الرغم من أنّ المؤثرات التي تأثر بها التلمساني هي نفسها التي تأثر بها غيره من الشعراء، وعلى الرغم – كذلك – من أنّ الطبيعة التي عاش فيها هي نفسها التي عاش فيها غيره، إلاّ أنّه يختلف في كثير من شعره عن شعراء عصره، نتيجة المشارب التي استقى منها شعره، والتي ارتبطت بكثرة تنقله في الأمصار الأندلسية المغربية المختلفة، واتصاله بحكّامها وأمرائها، ومجالسة علمائها وأدبائها ممّا أكسبه مهارّة فنيّة تجلّت واضحة في معانيه

وصوره، وألفاظه وأساليبه، ومن ثمّة كانت للصورة الفنيـــة، عنـــد ابـــن خميس خصوصيتها المتميّزة.

من خلال حياة (ابن خميس) الحافلة بالأحداث، ومن خلال شعره الذي عكس هذه الأحداث، يمكننا القول: إنّ مصادر الصورة عنـــد (ابـــن خميس) متنوّعة كثيرا، تستقطبها عوالم مضبوطة، يمكن حـــصرها فـــي قسمين كبيرين هما: المصادر الطبيعية والمصادر التراثيـــة، ذلـــك الـــذي يضطلع البحث في تفصيلها.

أوّلا – المنابع والمواد الطبيعية :

الطبيعة هي هذا الكون الواسع الفسيح الذي نعيش فيـــه، ونتقلـــب في أحضانه، بما فيه من ليل نسكن إليه، نرقب قمـــره المنيـــر، ونجومـــه الزاهرة، وكواكبه السيارة، وبما فيه من نهـــار نحيـــاه، نرافـــق شمـــسه، ونستظل سماءه، ونسعى في أرض ذات جبال وسهول ورمال ومفـــاوز، ورياض وأنهار وجداول وبحار، وما إلى ذلك من مفاتن الطبيعة الخلاّبة .

لقد افتتن الشعراء بالطبيعة، حين سحرتهم مـــشاهدها، وبهـــرتهم مظاهرها، فحلّقوا بخيالهم في أجوائها، وجنّحـــوا فـــي ســـمائها ورباهـــا وخمائلها، وانطلقوا بين جداولها ورياضها، مأخوذين بما أودعه الله فيهـــا من جمال باهر، وسحر آسر.

والشعراء في وصفهم لها مختلفون، فمنهم من لم يتعـــدّ وصـــف مظاهرها الحسّية الخارجية، من أشكال وألوان وروائح ومذاقات، فلا يكاد يخرج الواحد فيهم عن الناسخ، أو الناقـــل. ومـــنهم مـــن يتجـــاوز حـــدّ المبصرات، فيسمو بمنقولاته الحسية إلى عتبات الخلق والإبداع، معتمـــدا

على نسختها في خياله، يبعث فيه الحياة، ويحيي فيها الموات، فـإذا هـي نسيج وحدها.

ومنهم من يتوحّد بالطبيعة، فيخلع عليها مشاعره، ويتوهّم منهـا مشاعر يتحمّلها ويتأثر بها حتى تغلب عليه. ومنهم من يتعدّى هذا كلّه من التجسيد والتشخيص، فيخلع عليها صفات الأحياء، ويصوّر الطبيعـة مـن خلال الرمز حيث يتوارى الشاعر خلف الطبيعة، ليبث همومه وأحزانـه، أو غزله وأشواقه[1].

ولم ينصبّ اهتمام الشعراء على ظاهرة طبيعية معيّنة فحسب، بل تطرّقوا إلى العديد من الظواهر، سواء أكانت حيّة، أم جامدة، مثّلَ ذلك مثل ظاهرة السّحاب والليل والمطر والنجـوم، حيـث ترتـسم الطبيعـة بنجومها وسحبها وبروقها ورعودهـا ومطرهـا، وتتمظهـر بـسهولها ونجودها، وشجرها وزهرها، ورمالها ومفاوزهـا، وحيوانهـا وطيرهـا ارتساما حيّا، فيه من الحركة واللّون والصوت ما يـشهد علـى براعـة الشعراء وتفوّقهم، ورهافة حسّهم ورقة مشاعرهم، وقـد أسـقطوا عليهـا مشاعرهم وانفعالاتهم، ممّا أكسبها الدفء والروّعة والجمال، مفيدين مـن ثقافتهم في تعميق نظراتهم الجمالية إلى الطبيعة، فجاءت أوصافهم زاخـرة بالصور الدافقة، كثيرة المعاني، مليئة بالمشاهد الحيّة الواقعية لطبيعتهم.

و (التلمساني)، كغيره من الشعراء، أخذ مادة صوره من الطبيعة المحيطة به، من سمائِها وأرضِها ونباتِها، وإنسانها ووحـشها وطيرهـا..

---

1)- ينظر صابر عبد الدايم، أدب المهجر، دار المعارف، القـاهرة، ط1، 1992، ص: 412. (بتصرف)

لكنه طبعها بذاتيته التي تميّزه عن غيره، فيما يأخذ، وفيما يدع، وفيما يكثر استخدامه من مادة التصوير.

ولعلّ ولوع (ابن خميس التلمساني) بطبيعة بلده (تلمسان)، بمائها ووديانها وحقولها الواسعة، جعله يحبّها أصدق حبّ، ويرتبط بها أشدّ ارتباط، دلّتنا على ذلك كثرة آثاره الشعرية في وصفها، والحنين إلى ربوعها، والبكاء على ضياعها.

1ـ الطبيعة الصامتة :

انطلق (ابن خميس التلمساني) من قاعدة الحب العميق، والارتباط الوثيق بطبيعة بلده (تلمسان)، فعبّر عن مشاعره وأحاسيسه بشعر مفعم بالعواطف. فقد وجد في عناصر الطبيعة الباهرة، وظواهر الكون المختلفة، متحركة وجامدة، حيّة وصامتة، مجالا خصبا لبثّ عواطفه وأشجانه، وأفكاره وتصوراته، ولا نعجب في شعر ينبض بالعاطفة والحنين إلى (تلمسان) التي نشأ في أحضانها، وترعرع في ربوعها، والتي يقول عنها (العبدري): « تلمسان مدنية كبيرة، سهلية جبلية جميلة المنظر.. ولها جامع مليح متّسع، وبها أسواق قائمة، وأهلها ذوو ليانة، والدّائر بالبلد كلّه مغروس بالكروم وأنواع الثمار.. وبها حمامات نظيفة، أشهرها حمّام (العالية) قلّ أن يرى له نظير، وبالجملة، هي ذات منظر ومخبر، وأنظار متسعة، ومبانيها مرتفعة»[1].

ولم تكن البيئة التلمسانية هي المؤثرة وحدها في شعر (التلمساني)، بل إنّ هناك بيئات أخر أسهمت في هذا التأثير، منها: بلاد

---

1)– العبدري، الرحلة المغربية (أو العبدرية) ، ص: 10.

(الأندلس) التي لجأ إليها لظروف سياسية قد سبق ذكرها [1]، ومن ثمّ، فلا نشكّ في أثر مظاهر البيئتين (التلمسانية / الأندلسية) على تعابير الشاعر وصوره، والمتصفح لديوان (ابن خميس) يجد أن جلّ صوره الفنية مستقاة من هذه الطبيعة (الحيّة / الصامتة).

ولعل أوّل ما يطالعنا من المواد التي استخدمها الشاعر في بناء صوره: الريح وريح الصبّا، وقد تردّدت كثيرا في شعره، مقترنة، في أغلبها، بـ (تلمسان) مسقط رأسه، من ذلك قوله، في قصيدة يحنّ فيها إليها[2]:

سَلِ الرِّيحَ إِنْ لَمْ تُسْعِدِ السُّفْنَ أَنْوَاءُ ❁ فَعِنْدَ صَبَاهَا مِنْ تِلِمْسَانَ أَنْبَاءُ

ومنها [3]:

وإِنِّي لَأصبُو لِلصَّبَا كُلَّمَا سَرَتْ ❁ وَلِلنَّجْمِ مَهْما كانَ لِلنَّجْمِ إِصْبَاءُ

فالشاعر في مستهلّ قصيدته، إستعمل أسلوب الأمر في خطابه، وكأنه يأمر نفسه، أو شخصا آخر يتخيّله، على عادة الشعراء القدامى – من مثل قول امرئ القيس : (قفا بنك)–، ويسأل الريح (سل الريح) حينما لا تسعف الأنواء (الرياح) السّفن الحاملة للمسافرين الذين بحوزتهم أخبار بلدته تلمسان [4].

---

1)– ينظر المدخل (حياة ابن خميس) ، ص: 11.

2)– الإحاطة في أخبار غرناطة: 539/2، والمنتخب النفيس، ص: 62. **الأنواء:** شدة هبوب الريح. **الصّبا:** الريح من جهة الشرق.

3)– المصدر نفسه: 539/2 ونفس المرجع، ص: 62. **أصبو**: أشتاق. **سرت:** هبت ليلا. **إصباء:** استهواء.

4)– طاهر توات، ابن خميس شعره ونثره، ص: 146 (بتصرف).

أمّا في الشاهد الثاني، فإنّه يصوّر (ريح الصّبا)[1] وكأنّها إنسان محبوب مرتقب، يحمل إليه أخبار (تلمسان). ثم ويأتي بالرياح في موضع آخر، يوظفها بطريقة مغايرة، لكنها تبقى صورة إيجابية ماثله في ذهنه.

يقول في مطلع قصيدة، يتشوّق فيها إلى (تلمسان)، داعيا بأن تجود عليها السّحب بالغيث النافع، وأن تظلّ بواديها عرضة للرياح اللواقح[2] :

تِلِمْسَانُ جَادَتْكِ السَّحَابُ الدَّوَالِحُ ❁ وَ أَرْسَتْ بِوَادِيكِ الرِّيَاحُ اللَّوَاقِحُ

إذا أمعنّا النظر في هذه الصورة، أحسسنا أن للرياح أثرا عميقا توحي بها، يغاير ما رأيناه في الصورة السابقة، فالرياح في هذا الموضع، لها مدلول آخر، فهي التي تتسبّب في نزول الغيث، وهي التي تسخّر للتلقيح، وهي بذلك (تناصية) متّسقة لصورة الرياح التي خصّها الله تعالى بالذكر في القرآن الكريم: ﴿ **وَمِنْ آَيَاتِهِ أَنْ يُرْسِلَ الرِّيَاحَ مُبَشِّرَاتٍ وَلِيُذِيقَكُمْ مِنْ رَحْمَتِهِ وَلِتَجْرِيَ الْفُلْكُ بِأَمْرِهِ وَلِتَبْتَغُوا مِنْ فَضْلِهِ وَلَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ** ﴾ [الروم 46]

﴿ **اللَّهُ الَّذِي يُرْسِلُ الرِّيَاحَ فَتُثِيرُ سَحَابًا فَيَبْسُطُهُ فِي السَّمَاءِ كَيْفَ يَشَاءُ وَيَجْعَلُهُ كِسَفًا فَتَرَى الْوَدْقَ يَخْرُجُ مِنْ خِلَالِهِ فَإِذَا أَصَابَ بِهِ مَنْ يَشَاءُ مِنْ عِبَادِهِ إِذَا هُمْ يَسْتَبْشِرُونَ** ﴾ [الروم 48]

---

1)- **ريح الصبا:** ريح معروفة تقابل الدبور، تهب من جهة المشرق إذا استوى الليل والنهار، لسان العرب، مادة [صبب]

2)- عبد الوهاب بن منصور: المنتخب النفيس، ص: 85. **جادتك:** أمطرتك. **الدّوالح:** الكثيرة الماء كأنها تدلح من كثرة مائها.

أو في مثل قوله تعالى: ﴿ **وَأَرْسَلْنَا الرِّيَاحَ لَوَاقِحَ فَأَنْزَلْنَا مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَسْقَيْنَاكُمُوهُ وَمَا أَنْتُمْ لَهُ بِخَازِنِينَ** ﴾ [الحجر:22] .

كما يأتي بالنسيم، فيتخّيله – كعادته – إنسانا، يسأل، فيجيب، يقول(1):

وَأَسْأَلُ عَنْهُ هُبُوبَ النَّسِيمِ ❀ وَخَفْقَ الوَمِيضِ إِذَا مَا أَلاَحَا

ومادام الشاعر (التلمساني) يشخّص الريح والنسيم ويتخيلهما إنسانا، فلا عجب أن نجده يرسل في طيّات (الصّبا) تحيّاته العطرة إلى معشوقته (تلمسان)، يقول(2):

وَتَحِيَّةٌ جَاءَتْكَ فِي طَيِّ الصَّبَا ❀ أَذْكَى وأَعْطَرَ مِنْ شَمِيمِ العَنْبَرِ

ويأتي بـ (النسيم) في مواضع مختلفة، موظّفا إيّاه، للدلالة عن الرقّة، عادة الشعراء القدامى، مثل قوله(3):

أَنَسِيبَ شِعْرِي رُقَّ مِثْلَ نَسِيمِهَا ❀ فَشَمُولُ رَاحِكَ مِثْلُ رِيحِ شَمَالِهَا

أو قوله في وصف روضة من رياض العلم، كان يعتادها في تلمسان(4):

---

1)– المرجع السابق، ص: 94. والإحاطة: 454/2. **النسيم:** الريح اللينة الطيبة. **الوميض:** البرق يلمع لمعانا خفيفا.

2)– المقري، نفح الطيب: 286/7. **أذكى:** أشد رائحة. **العنبر:** نوع من الطيب.

3)– المنتخب النفيس، ص: 117. **النّسيب:** رقيق الشعر في النساء. **الرّاح:** الخمرة، سميت راحا لشعور شاربها بالراحة والنشوة.

4)– المرجع نفسه، ص: 137. **رشفت:** مصصت بشفتي. **الرضاب:** الريق. **المدامة:** الخمرة. **النبخ:** الكبريتية المحرقة.

فَلَقَدْ رَشَفْتُ بِهَا رُضَـــابَ مُدَامَـــةٍ ❁ بِنَسِيمِ أَنْفَـــاسِ البَـــدِيعِ تُشَعْـــشَعُ

وقد استخدم (الرياح) مرّة أخرى في معرض هجائه (بني عبد الواد) الذين لم ينصتوا إليه، ولم يسمعوا لقوله، ولم يستجيبوا لأمر (أبي يعقوب) المريني، الذي دعاهم للولاء. وليست رياح هذه المرّة تلك (الرياح) الملّقحة المنتجة، وإنما هي (الريح) المحرقة التي لا تبقي ولا تذر، يقول[1]:

وَمَا يَطْمَعُ الرَّاجُونَ مِنْ حِفْظِ آيهَـــا ❁ وَقَدْ عَصَفَتْ فِيهَا رِيَـــاحُهُمُ النَّـــبْخُ

إنّ صورة الريح، في هذا الشاهد، توحي بذلك الإحساس العميق بالقوة العاصفة المدمّرة المهلكة، وقد زادت لفظة (عصفت) المعنى قوة وتأثيرا مذكرة بصورتها المتقلبة الواردة في القرآن، من قوله تعالى: ﴿ **هُوَ الَّذِي يُسَيِّرُكُمْ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ حَتَّى إِذَا كُنْتُمْ فِي الْفُلْكِ وَجَرَيْنَ بِهِمْ بِرِيحٍ طَيِّبَةٍ وَفَرِحُوا بِهَا جَاءَتْهَا رِيحٌ عَاصِفٌ وَجَاءَهُمُ الْمَوْجُ مِنْ كُلِّ مَكَانٍ وَظَنُّوا أَنَّهُمْ أُحِيطَ بِهِمْ دَعَوُا اللَّهَ مُخْلِصِينَ لَهُ الدِّينَ لَئِنْ أَنْجَيْتَنَا مِنْ هَذِهِ لَنَكُونَنَّ مِنَ الشَّاكِرِينَ** ﴾ [يونس 22].

هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإنّ هذه الرّيح مصحوبة بنار تذكّرنا بالمشهد القرآني، من قوله تعالى: ﴿ **أَيَوَدُّ أَحَدُكُمْ أَنْ تَكُونَ لَهُ جَنَّةٌ مِنْ نَخِيلٍ وَأَعْنَابٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ لَهُ فِيهَا مِنْ كُلِّ الثَّمَرَاتِ وَأَصَابَهُ الْكِبَرُ وَلَهُ ذُرِّيَّةٌ ضُعَفَاءُ فَأَصَابَهَا إِعْصَارٌ فِيهِ نَارٌ فَاحْتَرَقَتْ كَذَلِكَ يُبَيِّنُ اللَّهُ لَكُمُ الْآيَاتِ لَعَلَّكُمْ تَتَفَكَّرُونَ** ﴾ [البقرة:266]

---

1)- المقري، نفح الطيب: 292/7. **النبخ:** الكبريتية التي تشعل بها النار.

ولعلّ تردّد ذكر الرياح والصّبا والنسيم في شعره، وفي أغراض مختلفة، كان القصد من ورائه الإفصاح والتوضيح عما تختلج بـــه نفـــس الشاعر وهواجسه من حبّ وشوق إلى مسقط رأسه تلمسان[1] . يقول ابـــن خميس في حنينه إليها[2]:

أَحِـــنُّ إِلَيْـــكِ إِذَا سِـــفْتُ رِيحًـــا ❀ وَأَبْكِي عَلَيْـــكِ إِذَا ذُقْـــتُ رَاحَـــا

وإلى جانب استخدام مادة الريح، نجد الـــشاعر يـــستخدام مـــادة السحاب والبرق والرعد والمطر. فمن السّحاب قوله، داعيا لبلده تلمـــسان أن تجود عليها السّحب الدوالح الممتلئة بالأمطار[3]:

تِلِمْسَانُ جَادَتْكِ السِّحَابُ الـــدَّوَالِحُ ❀ وَ أَرْسَتْ بِوَادِيكِ الرِّيَـــاحُ اللَّـــوَاقِحُ

ولمّا كانت السُّحب رمز العطاء والجـــود، فـــإن الـــشاعر، فـــي مواضع كثيرة من شعره، وّظفها في هذا المعنى، كقولـــه فـــي معـــرض افتخاره بشعره[4]:

فَتِلْكَ عَتَـــادِي أَوْ ثَنَـــاءٌ أَصُـــوغُهُ ❀ كَدَرٍّ سَحَابٍ أَوْ كَـــدُرٍّ سَـــخَابِ

ومن الطبيعي أنّ السّحب التي تتشأ عنها الأمطار، تكون غالبا مرفقـــة بالبرق والرعّد، ولمّا كان كرم ابن الحكيم – ممدوح الشاعر– كرم نـــابع عن طبع توارثه أبا عن جد، واحتاج الشاعر للتعبير عن هذه الفكرة، ونقل

1)– طاهر توات، ابن خميس شعره ونثره، ص: 146.
2)– عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص: 90. والإحاطة: 542/2.
3)– المرجع نفسه، ص: 85. **جادتك:** دعاء لها بأن تجود عليها السحب بالغيث النافع.
4)– نفح الطيب: 288/7. **الثناء:** المدح. **السّخاب:** قلادة من قرنفل ومحلب.

هذه الصورة، استقى من الطبيعة صورة المطر الذي ينزل من غير برق، ولا رعد، وهي صورة طريفة تجسّد كرم ممدوحه. يقول [1]:

وَغَمَامُـــهُ الهَـــامِي عَلَـــى آمَالِـــهِ ❁ مِـــنْ غَيْـــرِ إِرْعَـــادٍ وَلاَ إِرْعَـــاجِ

ولم يقف الشاعر عند حدود ذكر السحاب، بل تعدّاها إلـــى ذكـــر بعض جوانبه، كظلّها الذي وظّفه الشاعر على عادة الشعراء القدامى، فـــي سرعة زواله، إذ عندما يريد أن يقرّب لنا حقيقـــة الـــدنيا، وســـرعة زوال محاسنها، يأتي بهذه الصورة المعتادة ويسخرها للتعبير عن هذه الحقيقـــة. يقول ابن خميس التلمساني [2] :

فَلاَ تَرْجُ مِنْ دُنْيَاكَ وُدًّا وَإِنْ يَكُـــنْ ❁ فَمَا هُوَ إِلاَّ مِثْـــلُ ظِـــلِّ سَـــحَابِ

وإذ انتقلنا إلى مادة البرق والرعد، نجد الشاعر يتخيل البّـــرق – كما تخيّل الريح من قبل – إنسانا يمكنه أن يسأل،فيجيب. ففـــي معـــرض تشوقه إلى صديقه (ابن رشيد)، يقول[3]:

وَأَسْـــأَلُ عَنْـــهُ هُبُـــوبَ النَّـــسِيمِ ❁ وَخَفْقَ الـــوَمِيضِ إِذَا مَـــا أَلاَحَـــا

ويأتي بلفظ (البرق) مرّة أخرى، ينسج من خيوط لمعانـــه ثـــوب صورته، حيث نجده يقول، في معرض تغزله[4]:

---

1)– عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص: 80. **إرعاج:** اضطراب وتتابع لمعان.

2)– نفح الطيب: 7 /288. والمنتخب النفيس، ص: 70. **الود:** الحب. **ظل سحاب:** كناية عـــن سرعة الزوال.

3)– الإحاطة: 545/2.

4)– نفح الطيب: 285/7. **الجؤذر:** ولد البقر الوحشية تشبّه به الحسان لجمال عيونه. **الـــسّمط:** الخيط الذي ينظم فيه.

نَظَرَتْ إِلَيْكَ بِمِثْلِ عَيْنَــيْ جُــؤْذَرِ ❁ وَ تَبَسَّمَتْ عَنْ مِثْلِ سِمْطَيْ جَــوْهَرِ
عَنْ نَاصِعٍ كَالــدُّرِّ أَوْ كَــالْبَرْقِ أَوْ ❁ كَــالطَّلْعِ أَوْ كَــالأُقْحَوَانِ مُؤَشَّــرِ

وإذا كان (البرق) عند الشعراء بهذا المعنى، فإنّه عنــد جمهــور (الصوفية) ذو معنى آخر، إذ إنّه « أوّل ما يبدو للعبد من اللوامع النورية، فيدعوه إلى الدخول في حضرة القرب من الرّب للمــسير فــي الله »[(1)]، ونحسب أنّ (ابن خميس) لم يفته هذا التوظيف، بوصفه شــاعرا صــوفيا، فمن ذلك قوله[(2)]:

أَرَّقَ عَيْنِــي بَــارِقٌ مِــنْ أُثَــالْ ❁ كَأَنَّــهُ فِــي جُــنْحِ لَيْلــي ذُبَــالْ
أَثَارَ شَــوْقًا فِــي ضَــمِيرِ الحَــشَا ❁ وَ عَبْرَتِي فِي صَحْنِ خَــدِّي أَسَــالْ
حَكَــى فُــؤَادِي قَلَقًــا وَاشْــتِعَالْ ❁ وَجَفْــنَ عَيْنِــي أَرَقًــا وانْهِمَــالْ
جَــــوَانِحٌ تَلْفَــــحُ نِيرَانُهَــــا ❁ وَأَدْمُــعٌ تَنْهَــلُّ مِثْــلَ العَــزَالْ
قُولُوا وُشَــاةَ الحُــبِّ مَــا شِــئْتُمُ ❁ مَا لَذَّةُ الحُــبِّ سِــوَى أَنْ يُقَــالْ
عُــذْرًا لِلُــوَّامِي وَلاَ عُــذْرَ لِــي ❁ فَزَلَّــةُ العَــالِمِ مَــا إِنْ تُقَــالْ

إلى أن يقول[(3)] :

لاَ تُثْقِــبِ المِــصْبَاحَ، لاَ وَاسْــقِنِي ❁ عَلَى سَنَا البَــرْقِ وَضَــوْءِ الهِــلاَلْ

1)– الجرجاني: التعريفات، ص: 50.
2)– نفح الطيب: 284/7.
3)– نفح الطيب: 284/7. والإحاطة: 552/2. **الأرق**: ذهاب النوم بالليــل. **الــذبال**: الفتيلــة. **الحــشى**: مادون الحجاب ممّا في البطن من كبد وطحال وكرش، وقيل الحشى مــا بــين ضلع الخلف التي في آخر الجنب إلى الورك.

فَــالعَيْشُ نَــومٌ وَالـــرَّدَى يَقْظَـــةٌ ❁ وَالَمـــرْءُ مَـــا بَيْنَهُمَـــا كَالخَيَـــالْ

كما يستخدم (البرق) في مواطن أخرى على أنّه إشارة، وإيمــاءة من محبوبته (تلمسان) حيث يقول(1):

سَلِ الرِّيحَ إنْ لَمْ تُسْعِدِ السُّفْنَ أَنْوَاءُ ❁ فَعِنْدَ صَبَاهَا مِــنْ تلمْــسَانَ أَنبَــاءُ
وَفِي خَفَقَانِ البَرْقِ مِنْهَــا إِشَــارَةٌ ❁ إِلَيْكَ بِمَــا تُنْمِــي إِلَيْــكَ وإِيمَــاءُ

ويقول أيضا(2):

تِلمْسَانُ جَادَتْكِ السَّحَابُ الــدَّوَالِحُ ❁ وَ أَرْسَتْ بِوَادِيكِ الرِّيَــاحُ اللَّــوَاقِحُ
وَسَحَّ عَلَى سَاحَاتِ بَابِ جِيَادِهَــا ❁ مُلِثٌّ يُــصَافِي تُرْبَهَــا وَيُــصَافِحُ
يَطِيرُ فُــؤَادِي كُلَّمَــا لاَحَ لاَمِــعٌ ❁ وَيَنْهَلُّ دَمْعِي كُلَّمَا نَــاحَ صَــادِحُ

ويرتبط بالريح والبرق والسحاب عنصر آخر ألا وهو (المطــر) الذي نجده موظّفا في صورته الإيجابية، فممدوح الشاعر كالمطر العــام، الذي يعمّ كل الأماكن، لا يغادر عاليا أو منخفضا، ولا أكمــا أو وهــدا إلاّ أتى عليه، يقول ابن خميس(3):

وَهَمَى عَلَــى عَــالٍ ومُــنْخَفَضٍ ❁ لَمْ يَبْــق فَــوْقٌ، لاَ، وَلاَ تَحْــتُ

---

1)- عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص: 62.

2)- المرجع نفسه، ص: 85. **سحّ:** صبّه غزيرا. **الملث:** المطــر الــدائم. **صــادح:** الحمــام. **العبرة:** الدمعة. **الجوانح** (ج) جانحة والمراد: ما تجنه من القلب والحشا الملتهب بالحــب. **العزال:** مصب الماء من الراوية ونحوها. **الوشاة:** النمّامون.

3)- الإحاطة: 548/2. همى: سال.

وسعة ثقافة الشاعر اللغوية حملته علـــى أن يستحـــضر الحقـــل المعجمي لموضوعة (المطر) من ملث ووسميّ وحيا وطلّ، فها هو يذكر (الملث) في معرض حنينه إلى تلمسان، داعيا لها [1]:

وَسَحَّ عَلَى سَاحَاتِ بَابِ جِيَادِهَـــا ❊ مُلِثٌّ يُـــصَافِي تُرْبَهَـــا وَيُـــصَافِحُ

ويذكر (الديمة) وهو يدعو لوليّها الصالح (أبـــي مـــدين) دفـــين العباد [2]:

وَجَادَ ثَرَى تَـــاجِ المَعَـــارِفِ دِيمَـــةٌ ❊ تَغُصُّ بِهَا تِلْكَ الرُّبَـــى والأَبَـــاطِحُ

وأتى بلفظ (الغيث) في قوله [3]:

وَلَطَالَمَا جَادَتْ ثَرَى الآمَـــالِ مِـــنْ ❊ رَاجِي مُؤَمِّلِـــكَ الغُيُـــوثُ الهُمَّـــعُ

أمّا الطلّ والوسمي فلقد جاءا في قوله[4] :

تَتَبَّـــعَ رِيقَـــةَ الطَّـــلِّ ارْتِـــشَافًا ❊ فَمَـــا نَفَعَـــتْ ولاَ نَقَعَـــتْ أُوَامَـــا

وقوله[5] :

فِـــي رَوْضَـــةٍ بَـــاكِرُ وَسْـــمِيِّهَا ❊ أَخْمَـــلَ دَارِيـــنَ وأَنْـــسَى أَوَالْ

1)- عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص: 85.
2)- المرجع نفسه، ص: 86. **الديمة**: المطر النازل بسكون.
3)- الإحاطة: 535/2. **الهمّع**: السّيالة.
4)- المصدر نفسه: 529/2. الطلّ: المطر الخفيف. الأوام: حرارة العطش وشدّته.
5)- المصدر نفسه: 2 /553، ونفح الطيب: 284/7. **الروضة**: الأرض المخضرّة بأنواع النباتات. **الوسمي**: أوّل مطر الربيع. **أخمل**: جعله خاملا. **دارين**: مكان بالبحرين مشهورة بالمسك. **أوال**: جزيرة بالبحرين طيبة الهواء.

وممدوح الشاعر كالحيا في فصل الشتاء، والذي يقول عنه[1] :

ظِـــــلٌّ إِذَا نَـــــصْطَافُ مُعْتَـــــدِلٌ ❁ عَطِـــرُ الـــشَّذَا وَحَيَـــا إِذَا نَـــشْتُوا

وممّا سبق ذكره، يتبين أنّ (ابن خمـــيس) قـــد وظّـــف مـــادتي (السحاب) و(المطر) للدلالة على الوفرة والسّخاء، عادة الشعراء القـــدامى، وتتصل بهاتين المادتين مادة تشاركهما في الدلالة، ألا وهي مادة (البحر).

وعلى الرّغم من أنّ الشاعر عاش في بيئة غير صحراوية، فـــإنّ شعره ليكاد يخلو من صورة (البحر) الكلاسيكية التي التصقت، في التراث القديم، بغرض المدح، للدلالة على سعة العلم، أو مطلق الكرم، فـــي مثـــل قوله، مادحا (آل العزفي) أمراء (سبتة) عند قدومه إليها [2]:

وَ أَبْحُرُ عِلْـــمٍ لاَ حِيَـــاضُ رِوَايَـــةٍ ❁ فَيَكْبُرَ مِنْهَا النَّضْحُ أَوْ يَعْظُمَ النَّـــضْخُ

وقوله[3] :

طَوْدُ الرَّصَـــانَةِ وَالرَّزَانَـــةِ والحِجَـــا ❁ بَحْرُ النَّـــدَى الُمـــتَلاَطِمِ الأَمْـــوَاجِ

فصورة الممدوح هنا، على الرغم من كونها قديمة مألوفة، إلاّ أن الشاعر أضفى عليها من الحركة ما جعلها متميّزة عن غيرها مما وظفـــه الشعراء السابقين له أو المعاصرين له، فعادة الشعراء أن يشبهوا الممدوح في العطاء والمنح والسّعة بـــ (البحر) فـــي حالـــة ســـكونه، وبالرهبـــة

---

1)- المصدر السابق: 548/2.

2)- المنتخب النفيس، ص: 102. **النضح:** رشاش الماء ونحوه أو هـــو شـــرب دون الـــرّي. **النضخ:** اشتداد فوران الماء.

3)- الإحاطة: 2/ 550. **الطود:** الجبل العظيم. **الرصانة:** الثقل. **الحجا:** العقل. **الندى:** الجـــود والعطاء.

والإرعاب والإهلاك عند اضطرابه وهياجه ،كالذي نجده عند (المتبنـــي) في مدحه (سيف الدولة)[1]:

هُوَ البَحْرُ غُصْ فِيهِ إِذَا كَانَ سَــاكِنًا ❁ عَلَى الدُّرِّ واحْذَرْهُ إِذَا كَانَ مُزْبِــدَا

فَإِنِّي رَأَيْتُ البَحْــرَ يَعْثُــرُ بِــالْفَتَى ❁ وَهَذَا الَّذِي يَــأْتِي الْفَتَــى مُتَعَمِّــدَا

أمّا (التلمساني) فقد وظّف صورة البحر بطريقة أشبه بالعكـسية، أو المتداخلة، أوحت بأنّ ممدوح الشاعر قد تماهى فيه الطرفــان (الإقــدام والندى) فكان الإقدام شساعة واتساعا، والكرم قوة وجبروتا.

وقد تردّد في شعر ابن خميس التلمــساني (النــور) و(الــضياء) ومصادرهما، كالقمر والبدر والنجوم، والشمس. ففي معرض تشوّقه إلـــى تلمسان أتى بمادة (البدر) على صورته الحقيقة الطبيعية، حيث يقول[2] :

وَهَلْ لِي زَمَانٌ أَرْتَجِي فِيــهِ عَــوْدَةً ❁ إِلَيْكَ ووَجْهُ البِشْرِ أَزْهُــرُ وَضَّــاءُ

وَلَمْ أَطْرِقِ الدَّيْرَ الذِّي كُنْتُ طَارِقًــا ❁ بِلَيْلٍ وَبَدْرُ الأُفْــقِ أَسْــلَغُ مِــسْنَاءُ

ومنه قوله[3]:

بُدُورٌ إِذَا جَــنَّ الظَــلاَمُ كَوَامِــلٌ ❁ وَ أُسْدٌ إِذَا لاَحَ الــصَّبَاحُ كَــوَالِحُ

وأتى بالقمرين (الشمس والقمر) ليرسم صورة ممدوحه الــوزير

---

1)– أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص: 152.

2)– الإحاطة: 540/2، والمنتخب النفيس، ص: 64. **طرق:** أتى ليلا. **أسلغ:** شــديد الحمــرة. **مسناء:** كثير الضّوء.

3)– المنتخب النفيس، ص: 87. **جنّ الليل:** أظلم. **الصياح:** كناية عن الحرب. **كوالح:** شــديدة قوية محبّة للقتال.

(ابن الحكيم) في قوله[1] :

يَتَـــضَاءَلُ الـــصُّبْحُ المُـــنِيرُ إِذَا ❁ لاَقَـــى سَـــنَاهُ جَبِينُـــكَ الـــصَّلْتُ
حَتَّى كَأَنْ شَمْسَ الـضُّحَى قَمَـرٌ ❁ وَكَـأَنَّ ضَـوْءَ شُـعَاعِهَا فَخْـتُ

و(الصّبح) عند الشاعر، صورة للجـلاء والوضـوح والفـور، فلأسلافه مفاخر قديمة مشهورة واضحة، وضوح الصبّح، إذ يقـول فـي معرض افتخاره بنسبه [2]:

وَلَنَا مَفَاخِرُ فِـي القَـدِيمِ شَـهِيرَةٌ ❁ كَالصُّبْحِ فِي وَضَحٍ وفِـي إِبْـلاَجِ

وإلى جانب مادتي الشمس والقمر، تردّدت النجوم والكواكب فـي شعره، من ذلك قوله، في اشتياقه إلى تلمسان[3]:

و إِنِّي لَأصبُو لِلصَّبَا كُلَّمَـا سَـرَتْ ❁ وَلِلنَّجْمِ مَهْما كانَ لِلـنَّجْمِ إِصْـبَاءُ

وقوله، عندما طالت به الغربة والبعد عنها [4]:

خَلِيلَيَّ لاَ طَيْـفٌ لِعُلْـوَةَ طَـارِقٌ ❁ بِلَيْلٍ ولاَ وَجْـهٌ لِـصُبْحِيَ لاَئِـحُ
نَظَرْتُ فَلاَ نُورٌ مِنَ الـصُّبْحِ ظَـاهِرٌ ❁ لِعَيْنِي ولاَ نَجْمٌ إِلَى الغَرْبِ جَـانِحُ

وقوله، في معرض مدحه (آل ابن الحكيم)[5] :

---

1)– المرجع السابق، ص:76. **الصّلت**: الجبين المشرق المستوي. **فخت**: ضوء القمر في أوله.
2)– الإحاطة: 552/2. **الإبلاج**: الوضوح والظهور.
3)– المصدر نفسه: 539/2.
4)– نفح الطيب: 131/7.
5)– الإحاطة في أخبار غرناطة: 550/2. **الإدلاج**: السّير ليلا.

أَعْيَتْ نُجُومُ اللَّيْلِ مِنْ سَــهَرٍ وَمَــا ※ أَعْيَ أَبُــو مُوسَــى مِــنَ الإِدْلاَجِ

وأتي بـــ (النّجم) مشبّها عند وصفه ليلة طويلة من لياليه، تَــذكّر فيها تلمسان، حيث يقول[1]:

كَـــأَنَّ النُّجُـــومَ وَقَـــدْ غَرُبَـــتْ ※ نَوَاهِـــلُ مَـــاءٍ صَـــدَرْنَ قُمَاحَـــا

وقوله متغزلا على عادة الشعراء القدامى[2]:

طَرَقَتْكَ وَهْنًــا وَالنُّجُــومُ كَأَنَّهَــا ※ حَصْبَاءُ دُرٍّ فِــي بِــسَاطٍ أَخْــضَرِ

ويلجأ (ابن خميس التلمساني) إلى التشخيص حين يناجي الـــنجم، وكأنه إنسان يحدثه ويناجيه، وذلك في معرض وصفه لفــراره مــن (آل زيان)، حين يقول[3]:

وَلَـــوْلاَ سَـــخَائِمُ قَـــوْمٍ أَبَـــوْا ※ إِيَـــابِي رَكِبْـــتُ إِلَيْـــكِ الرِّيَاحَـــا

أَبَـــاحُوا حِمَـــايَ وَكَـــمْ مَـــرَّةٍ ※ حَمَيْتُ حِمَى عِرْضِـــهِمْ أَنْ يُبَاحَـــا

وَ أَغْـــرَوْا بِنَفْـــسِيَ طُلاَّبَهَـــا ※ سِرَارًا فَجَـــاءُوا لِقَتْلِـــي صُـــرَاحَا

وَ آلُـــوا يَمِينًـــا عَلَـــى أَنَّ مَـــا ※ تَوَهَّمْـــتُ لَـــمْ يَـــكُ إِلاَّ مُزَاحَـــا

فَـــشَاوَرْتُ نَفْـــسِيَ فِـــي ذَا فَمَـــا ※ رَأَتْ لِـــي بِغَيْـــرِ الفَـــلاَةِ فَلاَحَـــا

فَبِـــتُّ أُنَـــاغِي نُجُـــومَ الـــدُّجَا ※ نَجَـــاءً فَلَـــمْ أَلْـــفَ إِلاَّ نَجَاحَـــا

---

1)- المصدر السابق: 542/2. **نواهل:** الإبل الجياع العطاش. **صدرن:** رجعن. **القامح:** البعير الممتنع عن الشرب.

2)- نفح الطيب: 286/7. **طرقتك** وهنا: جاءتك في منتصف الليل أو بعده بقليـــل. **الحـــصباء:** الحصى.

3)- الإحاطة: 542/2-543. **السخائم:** ج: السخم: الغضب والحقد.

وممدوحوا الشاعر من (بني العزفي) ثواقب أنوار، تنير الطريــق للسائرين في ظلام غيّهم، وها هو يقول[1]:

ثَوَاقِبُ أَنْوَارٍ تُــرِي كُــلَّ غَــامِضٍ ❁ إِذَا النَّاسُ فِي طَخْيَاءِ غَيِّهِمُ الْتَخُّــوا

وهم الكواكب النيّرة التي يهتدي الناس على ضوئها، في الليــالي الحالكات[2]:

كَوَاكِبُ هَدْيٍ فِي سَــمَاءِ رِيَاسَــةٍ ❁ تُضِيءُ فَمَا يَدْجُو ضَلاَلٌ ولاَ يَطْخُو

والصورة هذه التي رسمها لــ (بني العزفي) هي نفــسها التــي رسمها لصديقه الوزير (ابن الحكيم)[3] :

طَلْقٌ إِذَا احْتَلَكَ الزَّمَانُ أَنَــارَ فِــي ❁ ظَلْمَائِــهِ كَالكَوْكَــبِ الوَهَّــاجِ

إنّ ثقافة (ابن خميس) الواسعة – كما أشرنا في أكثر من موضع – إلى جانب ميولاته الصوفية جعلتــه يــسرد بعــض أســماء النجــوم والكواكب، فيأتي بالسّهى والفرقد، ويشخصّهما، في قوله [4]:

إِنْ كُنْتَ تَجْهَــلُ أَنَّنِــي لاَ أَرْقُــدُ ❁ فَسْأَلْ يُخَبِّــرْكَ الــسُّهَى والفَرْقَــدُ

وَإِنِ اتَّهَمْتَهُمَــا لِــبَعْضِ تَــشَابُهٍ ❁ بَيْنِــي وَبَيْنَهُمَــا فَطَيْفُــكَ يَــشْهَدُ

وَ لَقَدْ أَبِيــتُ اللَّيْــلَ لاَ أَدْرِي بِــهِ ❁ سَهَرًا كَمَا بَاتَ الــسَّلِيمُ الأَرْمَــدُ

---

1)- نفح الطيب: 293/7. طخياء غيّهم: ظلمة ضلالهم. التخوا: حاروا واضطربوا.

2)- المصدر نفسه: 293/7. يدجو: يعمّ ظلاما يطخو: تشتد ظلمته.

3)- الإحاطة: 550/2. طلق: بشوش ضاحك. الوهّاج: الوقاد

4)- المنتخب النفيس، ص: 107. **السّها:** كوكب خفي من بنات نعش. **الفرقد:** نجم قريب مــن القطب الشمالي يهتدى به **اللّوعة:** حرقة الحزن والهوى والوجد. **الــورد:** الجــزء مــن القرآن الكريم يقوم به الإنسان كلّ ليلة.

أَرْعَى كَوَاكِبَـــهُ وأَرْقُـــبُ صُـــبْحَهُ ❁ وَ الصُّبْحُ أَنْأَى مِنْ هَـــوَايَ وأَبْعَـــدُ
فَـــرْدًا أُكَابِـــدُ لَـــوْعَتِي وَظَلاَمَـــهُ ❁ حَتَّـــى يَقُـــومَ لِـــوِرْدِهِ المُتَهَجِّـــدُ

ويأتي بـــ (السّماك) رمز الرفعة والعلوّ،عند تعبيره عن اشـــتياقه لصديقه (ابن رشيد) فيقول[1]:

وَعَلْيَـــاءُ بُوِّئْتَهَـــا لَـــوْ بَغَـــى ❁ سُـــمُوًا إِلَيْهَـــا الـــسِّمَاكُ لَطَاحَـــا

ويذكر (الجوزاء) في مدحه أمراء (سبتة) ويشخصها كعادته[2]:

وَلاَ تَذَرُوا الجَوْزَاءَ تَعْلُـــو عَلَـــيْكُمُ ❁ فَفِي رَأْسِهَا مِنْ وَطْءِ أَسْلاَفِكُمْ شَدْخُ

وإذا كانت تلك المواد المشعّة، التي استعان بهـــا الـــشاعر فـــي تصويره، هي الأنموذج الأمثل في إظهار رفعة موصوفه وتألقـــه وعلـــوّ شأنه، فإنّ للبدر مكانته أيضا كمادة في ترسيخ هذا المعنى وتوكيده، فمـــن مثل ذلك قوله في مدحته[3] :

وَإِنِّي مِـــنِ وَلاَئِـــكَ فِـــي يَفَـــاعٍ ❁ أُقَابِـــلُ مِنْـــهُ بَـــدْرَهُمُ التَّمَامَـــا

و قوله أيضا [4]:

بُدُورٌ إِذَا جَـــنَّ الظَـــلاَمُ كَوَامِـــلٌ ❁ وَ أُسْدٌ إِذَا لاَحَ الـــصَّبَاحُ كَـــوَالِحُ

---

1)- المصدر السابق: 544/2-545. **الخطوب**: المصائب. **الفيح**: السّعة. **العجول**: المرأة التي فقدت ولدها.

2)- نفح الطيب: 295/7. **الجوزاء**: برج في السماء. **الشدخ**: كسر الشيء الأجوف كـــالرأس ونحوه.

3)- الإحاطة: 531/2. **اليفاع**: كل ما ارتفع من الأرض.

4)- عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص: 87.

ولم يكتف الشاعر باستغلال مـواد الطبيعـة التـي دأب عليهـا الشعراء ذكرا واستحضارا، بل راح يستغل بعض المواد الطبيعيـة التـي يصطنعها الإنسان لنفسه، مثال ذلك تشبيهه بياض محبوبته بـسبيكة مـن فضّة، أو دمية من مرمر[1]:

بَيْضَا إِذَا اعْتَكَرَتْ ذَوَائِبُ شَـعْرِهَا ❁ سَفَرَتْ فَأَزْرَتْ بِالـصَّبَاحِ الْمُـسْفِرِ
سَرَحَتْ غَلاَئِلَهَا فَقُلْـتُ: سَـبِيكَةُ ❁ مِنْ فِـضَّةٍ أَوْ دُمْيَـةٌ مِـنْ مَرْمَـرِ

أمّا أسنانها فهي بيضاء ناصعة كالدّر يقول[2]

نَظَرَتْ إِلَيْكَ بِمِثْلِ عَيْنَـيْ جُـؤْذَرِ ❁ وَ تَبَسَّمَتْ عَنْ مِثْلِ سِمْطَيْ جَـوْهَرِ
عَنْ نَاصِعٍ كَالـدُّرِّ أَوْ كَـالْبَرْقِ أَوْ ❁ كَـالطَّلْعِ أَوْ كَـالأُقْحَوَانِ مُؤَشَّـرِ

ولم يأخذ ابن خميس من نصاعة الدرّ خيوط صورته، فحـسب، بل أخذ منه كذلك قيمته الثمينة الغالية في معرض افتخاره بنفسه وشـعره، يقول[3] :

خُذْهَا أَبَـا زَيَّـانَ مِـنْ شَـاعِرٍ ❁ مُسْتَمْلَحِ النَّزْعَـةِ عَـذْبِ المَقَـالْ
يَلْـتَفِظُ الأَلْفَـاظَ لَفْـظَ النَّـوَى ❁ وَيَـنْظِمُ الآلاَءَ نَظْـمَ اللِـآلْ

---

1)- نفح الطيب: 286/7. **اعتركت:** أسدلت. **الذؤابة:** الخصلة من الشعر المتـدلي. **سـفرت:** كشفت عن وجهها

2)- المصدر نفسه: 285/7. **سرحت:** أرسلت أو أخرجت. **الغلالـة:** الـشعار يلـبس تحـت الثوب. **السبيكة:** القطعة من الفضة أو الذهب ذوّبت وأفرغت في قالب. **المرمر:** الرخـام أو نوع منه أشد صفاء.

3)- المصدر نفسه: 285/7.

أما حجر الزبرجد الثمين، فيرى في لونه ما يشابه لون مدامته[1]:

دَعِ الخَمْرَ وَاشْرَبْ مِنْ مُدَامَةِ حَيْدَرٍ* ❁ مُعَتَّقَةً خَضْرَاءَ لَوْنَ الزَّبَرْجَدِ

وإلى جانب هذه المواد اللغوية التي تردّدت كثيرا في شعر (ابن خميس) نجد (السيف) الذي أتى به مرّة مجازا، عند كلامه عن البرق[2]:

أَطَارَ فُؤَادِيَ بَرْقٌ أَلاَحَا ❁ فَمَا هَزَّ بَعْدُ لِوَكْرٍ جَنَاحَا
كَأَنَّ تَأَلُّقَهُ فِي الدُّجَا ❁ حُسَامُ جَبَانٍ يَهَابُ الكِفَاحَا

ومرّة حقيقة، في معرض مدحه (ابن الحكيم)[3]:

لَوْلاَ ظُبَاكَ البِيضُ مَا أَرِقَتْ ❁ لِلِقَائِهَا أَفْرَاسُهَا الكُمْتُ
وَلَوَ انَّ بِيضَكَ لَمْ تُسَلَّ لَمَا ❁ ذَلَّتْ أُنُوفُ طُغَاتِهَا السُّلْتُ
بِابْنِ الحَكِيمِ أَمِنْتُ صَرْفَ رَدًى ❁ أَبَدًا لَهُ فِي أَثْلَتِي نَحْتُ

وقوله[4] :

وَلاَ صَاحِبٌ إِلاَّ حُسَامٌ ولَهْذَمٌ ❁ وَطِرْفٌ لِخَدِّ اللَّيْلِ- مُذْكَانَ-وَطَّاءُ

---

1)- المنتخب النفيس، ص: 109. **عتقت الخمرة:** قدمت وحسنت. **الزبرجد:** حجر كريم ذو ألوان أشهرها الأخضر والأصفر.

* - حيدر مقدّم الفقراء وإمامهم، قيل هو الذي اكتشف الحشيشة المعروفة بحشيشة الفقراء (ينظر دائرة المعارف).

2)- الإحاطة: 2/ 545. **تألقه:** لمعانه وضياءه. **الدّجا:** الظلام. **الحسام:** السيف.

3)- المصدر نفسه: 547/2. **الأسلت:** المجدوع الأنف

4)- المصدر نفسه: 540/2.

ولدى تتبعنا لصور الشاعر التي وظّف فيها مادة "السيف" وجـدنا أن الشاعر لم يستق من السّيف إلاّ لمعانـه وحـدّته، شأنه في هذا شـأن الشعراء القدامى.

وللقداح مكانة عند الشاعر، منها قوله في بكاء بلدته تلمسان[1]:

كَأَنَّ رِمَـاحَ النَّـاهِبِينَ لِمُلْكِهَـا ❀ قِـدَاحٌ وأَمْـوَالَ المَنَـازِلِ أَبْـدَاءُ

وقوله في وصف أصدقائه الذين يذهبون لـيلا لأداء رياضـتهم الروحية[2]:

أَنَّى اهْتَـدَتْ لِمُـضَلَّلِينَ تَوَهَّنُـوا ❀ مِنْهَـا لِهَتْـكِ دَيَـاجِرٍ ودَيَـاجِ

مُتَسَرْبِلِي بُـرُدَ الظَّـلاَمِ كَـأَنَّهُمْ ❀ فِيـهِ قِـدَاحٌ فِـي رِمَايَـةِ سَـاجِ

وَتَقُوا بِمَحْمُودِ السُّرَى وَتَـسَلَّحُوا ❀ لِمَخَـارِمَ مَجْهُولَـةٍ وَفِجَـاجِ

واستغلال الشاعر للطبيعة، جعلته يستلهم مـن موادهـا النباتيـة بعض أدوات شعره. فقد ذكر (ابن خاتمة) أنّ ابن خميس التلمساني صـنع قدحا من الشّمع على أبدع ما يكون في شكله، ولطافة جـوهره، وإتقـان صنعته، وكتب بدائرة شفته[3]، موردا مادة (الزهر) في ثناياها:

وَمَا كُنْتُ إلاَّ زَهْرَةً فِـي حَدِيقَـةٍ ❀ تَبَسَّمُ عَنِّي ضَـاحِكَاتُ الكَمَـائِمِ

---

1)- المصدر السابق: 539/2. **القداح:** سهام الميسر. **الأبداء:** (ج: البَدْء) وهو خير نـصيب الذبيحة.

2)- المصدر نفسه: 549/2. **الدياجير:** الظلام. **السّرى:** سير الليـل. **المخـارم:** ج مخـرم: منقطع أنف الجبل. **الفجاج:** الطرق الواسعة بين الجبال.

3)- نفح الطيب: 281/7.

فَقُلِّبْتُ مِنْ طَوْرٍ لِطَــوْرٍ فَهَــا أَنَــا ❁ أُقَبِّــلُ أَفْــوَاهَ المُلُــوكِ الأَعَــاظِمِ

ويأتي بمادة " الزهر" مرّة أخرى، يشخصه كعادته[1]:

وَقَــدْ لَــبِسَ اللَّيْــلُ أَسْــمَالَه ❁ فَمَحَّــتْ عَلَيْــهِ بِــلاً وانْــصِيَاحَا
وَ أَيْقَــظَ رَوْضُ الرُّبَــا زَهْــرَهُ ❁ فَحَيَّــا نَــسِيمُ صَــبَاهُ الــصَّبَاحَا

ورأى في زهر (الأقحوان) ما يصلح أن توصــف بــه أســنان محبوبته، وهي صورة شائعة في الاستعمال القديم[2]:

نَظَرَتْ إِلَيْكَ بِمِثْلِ عَيْنَــيْ جُــؤْذَرٍ ❁ وَتَبَسَّمَتْ عَنْ مِثْلِ سِمْطَيْ جَــوْهَرِ
عَنْ نَاصِعٍ كَالــدُّرِّ أَوْ كَــالْبَرْقِ أَوْ ❁ كَــالطَّلْعِ أَوْ كَــالأُقْحَوَانِ مُؤَشَّــرِ

كما جاء على ذكر زهر (النرجس)[3]:

مَجَامِرُ نَدٍّ فِــي حَــدَائِقِ نَــرْجِسٍ ❁ تَــنِمُّ وَلاَ لَفْــحٌ يُــصِيبُ وَلاَ دَخُّ

ومثله (السوسن)[4] :

وَعَــانِقْ قَــدَّ بَانَتِهَــا ارْتِبَاطًــا ❁ وَصَافِحْ كَــفَّ سَوْسَــنِهَا الْتِزَامَــا
وَنَافِحْ عَــرْفَ زَهْرَتِهَــا انْكِبَابًــا ❁ تُعَــاطِي مَــاءَ رِيقَتِهَــا مُــدَامَا

---

1)- الإحاطة: 2 / 542. **الأسمال:** الثياب البالية. **محّ الثوب:** بلي. **وانصاح:** تشقق.
2)- نفح الطيب: 285/7. الأقحوان: نبات له زهر أبـيض وأراق زهــره مفلّجــة صــغيرة يشبهون بها الأسنان ج أقاحي.
3)- المصدر نفسه: 293/7. **الدّخ:** الدخان. **مجامر:** ما يوضع فيه الجمر. **ندّ:** عود يتبخّر به. **النرجس:** نبات من فصلية النرجسيات، أنواعه كثيرة، ومنه أنواع تزرع لجمال زهرهـا، وطيب رائحتها، وزهرته تشبّه به العيون. **اللفح:** هبّة ريح حارّة.
4)- الإحاطة: 529/2

والورد[1]:

مَـــشُوقٌ زَارَ رَبْعَـــكِ يَـــا أُمَامَـــا ❁ مَحَـــا آثَـــارَ دِمْنَتِهَـــا الْتِثَامَـــا
تَتَبَّـــعَ رِيقَـــةَ الطَّـــلِّ ارْتِـــشَافًا ❁ فَمَـــا نَفَعَـــتْ ولاَ نَقَعَـــتْ أُوَامَـــا
وَقَبَّـــلَ خَـــدَّ وَرْدَتِهَـــا جِهَـــارًا ❁ وَمَـــا رَاعَـــى لِـــضَرَّتِهَا ذِمَامَـــا

ولا يتوقّف الشاعر (التلمساني) في هذه المواد المشكّلة لـصوره بذكرها ذكرا عاما ،بل يتغلغل في بعض خصائصها كرائحتها في مثل قوله[2] :

وَتَحِيَّةٌ جَاءَتْكَ فِي طَـيِّ الـصَّبَا ❁ أَذْكَى وأَعْطَرَ مِنْ شَـمِيمِ العَنْبَـرِ
جَرَّتْ عَلَى وَادِيكَ فَضْلَ رِدَائِهَـا ❁ فَعَرَفْتَ فِيهَا عَرْفَ ذَاكَ الإِذْخِـرِ

أو في قوله، مادحا صديقه (ابن رشيد)[3]:

وَ إِنِّـي عَلَـى فَـيْحِ مَـا بَيْنَنَـا ❁ لَـأَتْبَعُ ذَاكَ الـشَّذَا حَيْـثُ فَاحَـا
أَحِـنُّ إِلَيْـهِ حَـنِينَ العَجُـولِ ❁ وَنَـوْحَ الحَمَـامِ إِذَا هُـوَ نَاحَـا
وَأَسْـأَلُ عَنْـهُ هُبُـوبَ النَّـسِيمِ ❁ وَخَفْقَ الـوَمِيضِ إِذَا مَـا أَلاَحَـا
وَإِنْ شِئْتَ عِرْفَـانَ حَـالِي وَمَـا ❁ يُعَانِيهِ جِسْمِي ضَـنًى أَوْ صَـحَاحَا
فَقَلْـبٌ يَـذُوبُ إِلَيْـكَ اشْـتِيَاقًا ❁ وَصَـدْرٌ يَفَـاحُ إِلَيْـكَ انْـشِرَاحَا
وَغَـرْسُ وِدَادٍ أَصَـابَ فَـضَاءً ❁ نَـدِيًّا وَصَـادَفَ أَرْضًـا بَرَاحَـا

---

1)- المصدر نفسه: 2/ 529. **السوسن:** نبات من الرياحين برّى وبستاني. **نافح:** شمّ رائحتها. **العرف:** الطيبّة.
2)- نفح الطيب: 7/ 286. **الإذخر:** نبات طيّب الرائحة.
3)- الإحاطة: 545/2.

إن **الطبيعة** بالنسبة لابن خميس التلمساني مصدر هام لتوضح الفكرة وشرحها ومنبع ثر لتشكيل الصورة التي يرمي إليها، وهو في هذا يشبه الأدباء والشعراء الأندلسيين الذين كانوا يمزجون أحاسيسهم ومشاعرهم وذواتهم بالطبيعة والكائنات الحيّة[1].

وفي مقابل هذه النباتات الجميلة الحسنة اللّون والرائحة، نجد (ابن خميس) قد استغل النباتات ذات الخصائص التي من شأنها أن تقرب إلى المتلقي بعض ما يعاني منه الشاعر من ألم واشتياق، منها شجر (القتاد) ذو الأشواك الحادّة و(السلاّء) . يقول، واصفا حالته في ليلة أرّقه فيها ذكر تلمسان[2] :

وَأَسْتَجْلِبُ النَّوْمَ الغِرَارَ وَمَضْجَعِي ❊ قَتَادٌ كَمَا شَاءَتْ نُوَاهَا وسُلاَّءُ

فلا شكّ أن هذه الصورة التي تجسِّد عذاب الشاعر، تشبه الصورة التي أتى بها النابغة الذبياني في قوله[3]:

فَبِتُّ كَأَنَّ العَائِدَاتِ فَرَشْنَنِي ❊ هَرَاسًا بِهِ يُعْلَى فِرَاشِي ويُقْشَبُ

ومنها شجرتا (العفار) و (المرخ)، في قوله، مشتاقا إلى تلمسان أيضا[4]:

وَمَنْ يَقْتَدِحْ زَنْدًا لِمَوْقِدِ جُذْوَةٍ ❊ فَزَنْدُ اشْتِيَاقِي لاَ عَفَارٌ وَلاَ مَرْخُ

---

1)- ينظر طاهر توات، ابن خميس شعره ونثره، ص: 155.

2)- الإحاطة: 539/2. **القتاد**: شجر ذو شوك كالإبر. **سلاّء**: شوك النخل خاصة.

3)- النابغة الذبياني، الديوان، تحقيق: كرم البستاني، بيروت، دار بيروت (د. ط)1980: 17.

4)- نفح الطيب: 7/ 291. **يقتدح**: يشعل. **العفار والمرخ**: نوعان من الشجر يسرع اشتعالهما

وكعادته، لا يكتفي بذكر الشجرة ونوعهـا، بـل يتغلغـل فـي بعض خصائصها، كجذورها وفروعها، من ذلك قولـه، هاجيـا أمـراء

بني (عبد الواد) الذين يرى فيهم سبب دمار تلمسان[1] :

فَمَاذَا عَسَى نَرْجُوهُ مِنْ لَمِّ شَـعْثِهَا ❁ وَقَدْ حُزَّ مِنْهَا الفَرْعُ واقْتُلِعَ الـشَّلْخُ

هذا عن الممنابع الطبيعية الصامّتة، وقبل أن نمضي إلـى ذكـر المنابع الطبيعية الحية نقول: إنّ الطبيعة الصامتة شكّلت مادة لا بأس بهـا في مجال التصوير لدى الشاعر، إذ متح منها الكثيـر، ووظفهـا أحـسن توظيف، في إبراز المعنى الذي كان يرمي إليه، وهي على العموم صادرة من مشاهداته وملاحظاته لبيئته.

2ـ الطبيعة الحيّة المتحركة :

لا تقلّ الطبيعة (الحية) المتحركة أهمية عن المظـاهر الطبيعيـة الأخرى التي وظّفها (ابن خميس التلمساني) في شعره، ولعـلّ النـصيب الأوفى كان للحيوان، أين نجد حضور الأسد والغزال يتردّدان كثيرا قياسا بالحيوانات الأخرى. فلا تزال صورة الأسد حاضـرة ببعـدها الرمـزي الأسطوري، حيث الإيحاء بالقوّة والشجاعة، والغلبة والهيمنة، ولا منـاص من أن يجد هذا الحيوان مكانه ومكانته في غرض المدح، وهو الغـرض المهيمن على شعر (التلمساني)، فها هو أحد ممدوحي الـشاعر يوصـف بالهزبر الضّاري الذي يحمي عرينه بكلّ قوة وشجاعة [2] :

---

1)– المصدر السابق: 7/ 292. **الشلخ:** الأصل والعرف.

2)– الإحاطة: 550/2 **الضّاري**: الشديد البطش، المتعطش لنهش اللحم.

وَهِزَبْرُ آجَـــامِ القَنَـــا الـــضَّارِي إِذَا ❁ سَقَطَتْ عَوَاتِمُهَا عَلَى الأَزْجَـــاجِ

وهاهم آل ممدوحه كليوث الهيجاء[1]:

آسَاسُ كُلِّ رِئَاسَـــةٍ وَرُؤُوسُ كُـــــ ❁ ــــلِّ سِيَاسَةٍ وَلُيُـــوثُ كُـــلِّ هَيَـــاجِ

وأسود المعامع[2] :

بُدُورٌ إِذَا جَـــنَّ الظَّـــلاَمُ كَوَامِـــلٌ ❁ وَ أُسْدٌ إِذَا لاَحَ الــصَّبَاحُ كَـــوَالِحُ

بل قد يرتقي المشهد فوق ذلك، فيغدو الممدوح أسدا تخشاه أســـود الغاب في عرائنها، ومآسدها [3]:

تَخْشَاهُ أُسْدُ الغَابِ فِـــي أَجَمَاتِهَـــا ❁ وَالرُّومُ فِـــي الأَسْـــوَارِ وَالأَبْـــرَاجِ

ويقتبس الشاعر مرّة أخرى من الأسد صورة شراســـته، وقـــوة بطشه، يوظفها في معرض هجائه أمراء بني (عبد الواد)[4]:

كَـــأَنَّكُمُ مِـــنْ خَلْفِهَـــا وَأَمَامِهَـــا ❁ أُسُودٌ غِيَاضٌ وَهْيَ مَـــا بَيْـــنَكُمْ أَرْخُ

والملاحظ عن الصور التي استخدم (ابن خميس) فيها الأسد مادة لها أنّ أغلبها مقصور على ممدوحيه الذين خاضوا معارك القتال، ودافعوا عن أوطانهم بكلّ قوّة وشراسة، ولا غرو أن ينال الأسد هذا المكنة عنـــد الشاعر مادام الأسد (علامة) أزلية للقوة والشجاعة والإقدام.

وإلى جانب كثرة ترداد الأسد، نجد مادة الغزلان والظباء وبقـــر الوحش حاضرة بدورها، ولعل مرجع هذا الاستحضار يوعز إلى كونهـــا

---

1)- المصدر السابق: 550/2. **الهياج:** الحرب.
2)- عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص: 87.
3)- الإحاطة: 551/2.
4)- نفح الطيب: 7/ 292. **الأرخ:** الأنثى من البقر البكر التي لم ينزل عليها الثيران.

حيوانات صحراوية اكتسبت شهرتها من جمالها، وحسن هيئتها، وعمــق وجوده في بيئة العرب. ولمّا كانت صور الشاعر تقليدية (اتّباعيــة) كــان لزاما على (ابن خميس) أن يسرّبها إلى شــعره، بوصــفها الموضــوعة الحيوانية التى استبدّت بمخيال القدامى، هذا من جهة، ومن جهة أخــرى، نجد رافدا آخر استمال (ابن خميس) الذي نزع في بعض شــعره نزعــة صوفية، بوصف شعراء التصوّف قد مالوا إلى توظيــف هــذه (الثيمــة) فأدرجت في قاموسهم اللغوي، ومعانيهم الصوفية.

ويبقى غــرض (الغــزل) الغــرض الأمثــل لهــذا التوظيــف الموضوعاتي، حيث لا نعدم وجود إشارات قوية لذلك، كقوله [1]:

نَظَرَتْ إِلَيْكَ بِمِثْلِ عَيْنَــيْ جُــؤْذَرِ ❁ وَ تَبَسَّمَتْ عَنْ مِثْلِ سِمْطَيْ جَــوْهَرِ

وقوله واصفا نساءً كان قد مرّ بديار قومهن، وهو في طريقه إلى (سبتة)[2]:

وَإِلاَّ يَعَــــافِيرَ سُــــودَ العُيُــــونِ ❁ يَــرَيْنَ فَــسَادَ الُمحِــبِّ صَــلاَحَا

يُــرَدِّدْنَ فِينَــا لِحَاظًــا مِرَاضًــا ❁ وَ يُمْرِضْنَ مِنَّا القُلُــوبَ الــصِّحَاحَا

وَتَحْتَ الوَجَــاحِ طِلَــى رَبْــرَبٍ ❁ لَــوَ اَنَّ القِيَــانَ رَفَعْــنَ الوَجَاحَــا

وقد يستحضر الحيوان في غير الغزل، كقوله في بكائــه ضــياع (تلمسان)[3] :

---

1)- الإحاطة: 563/2

2)- المصدر نفسه: 2/ 543 – 544. **اليعفور**: نوع من الظباء. **اللّحاظ**: النظرات. **الوجــاح**: الستر. **الطلا**: ولد الظبي، **والربرب**: القطيع من بقر الوحش.

3)- المنتخب النفيس: 86. **المغاني**: المنازل. **عواط**: سمان، **وامرأة عيطاء**: طويلة العنق.

لِـــسَاقِيَةِ الرُّومِــــيِّ عِنْــــدِي مَزِيَّـــةٌ ❋ وَإِنْ رَغِمَتْ تَلْكَ الرَّوَابِي الرَّوَاشِـــحُ
ظِبَاءُ مَغَانِيهَـــا عَـــوَاطٍ عَوَاطِـــفٌ ❋ وَطَيْرُ مَجَانِيهَـــا شَـــوَادٍ صَـــوَادِحُ
وَهَلْ ذَلِكَ الظَّبْيُ النَّصَاحِيُّ لِلَّــذِي ❋ قَطِّعُ مِـــنْ قَلْبِـــي بِعَيْنَيْـــهِ نَاصِـــحُ

ومثل ذلك قوله[1] :

وَ إِذَا مَرَرْتَ بِرَامَـــةٍ فَتَـــوَقَّ مِـــنْ ❋ أَطْلاَئِهَـــا وَتَمَـــشَّ فِـــي أَطْلاَلِهَـــا
وَانْصُبْ لِمَغْزِلِهَـــا حِبَالَـــةَ قَـــانِصٍ ❋ وَدَعِ الكَرَى شَرَكًا لِــصَيْدِ غَزَالِهَـــا

أو يختلس صورة ولد (الظبي) ساعة يولد، فيــشبّه عَــدْوه فـــي صغره بها، وهو يتكلّم عن صباه في (تلمسان) [2] :

أَأَنْسَى وُقُوفِي لاَهِيًا فِـــي عِرَاصِـــهَا ❋ وَلاَ شَاغِلٌ إِلاَّ التَـــوَدُّعُ والـــسَّبْخُ؟
وَإِلاَّ اخْتِيَالِي مَاشِيًا فِـــي سِـــمَاطِهَا ❋ رَخِيًّا كَمَا يَمْـــشِي بِطُرَّتِـــهِ الـــرُّخُّ
وَإِلاَّ فَعَدْوِي مِثْلُ مَا يَنْفِــرُ الطَّلَـــى ❋ وَلِيدًا وَحَجْلِي مِثْلُ مَا يَنْهَضُ الفَرْخُ

أمّا أصدقاؤه، فهم (الجآذر) في الحسن والجمال يقول[3] :

وَ إِخْوَانُ صِدْقٍ مِنْ لِدَاتِي كَـــأَنَّهُمْ ❋ جَآذِرُ رَمْلٍ لاَ عِجَـــافٌ وَلاَ بُـــزْخُ

---

1)- نفح الطيب: 7/289. **رامة:** اسم موضع بالعقيق في المدينة المنورة. **القــانص:** الــصيّاد. **الكرى:** النعاس.

2)- المصدر نفسه: 7/ 291. **السّبخ:** الفراغ.

3)- المصدر نفسه: 7/ 291. **الجؤذر:** ولد البقر الوحشية تشبّه به الحسان لجمال عيونه، **اللّدّة والترب:** واحد، وهما من ولد معك. **العجاف:** الهزال، **البزخ:** تقاعس الظهر عن الــبطن وقيل خروج الصدر ودخول الظهر.

ومجمل القول، إنّ تشبيهات الشاعر لم تكد تخرج عن النّمط المألوف، إذ إنّ جلّ صوره قد جاءت مسايرة لما هو متداول معروف عند الشعراء القدامى، وهكذا، يمكننا أن نسم صور (ابن خميس التلمساني) في هذا المحور بـ (النمطية) والتقليد، فهذه الخامات (الظباء، الجؤذر، الغزال، الطلا..) تكاد تعدم إيحاءها وتفقد رواءها من كثرة الاستعمال والتداول « فتشبيه المرأة بالغزال أو الظبي، لم يعد يفجّر من المعنى والدلالات ما يجعل الصور غنية موحية تنبض بالإشعاع، وتفيض بالحيوية»[1].

وإلى جانب هذين الحيوانين نجد ذكر (الخيل)، لما لهذا الحيوان من حضور في حياة العربي، سواء أكان في حربه، أم سلمه، فنجد ذكر الخيل في معرض النصح والإرشاد[2]:

وَمَا صَحِبَ الدُّنْيَا كَبَكْرٍ وَتَغْلِبٍ ❁ وَلاَ كَكُلَيْبٍ رِيءَ فَحْلُ ضِرَابِ

إِذَا كَعَّتِ الأَبطَالُ عَنْهَا تَقَدَّمُوا ❁ أَعَارِيبَ غُرًّا فِي مُتُونِ عِرَابِ

غير أن بعض الحيوان، ممّا شاع في الشعر القديم قد تقلّصت دائرته عند (التلمساني) كذكر بعض الحيوانات المستأنسة، مثل الجمال والأنعام، أو الحيوانات المتوحشة، مثل الذئاب والثعالب والحيّات، ولعلّ ذلك مردّه إلى بيئة الشاعر الجديدة الحديثة المتمدّنة، فإن ذكر بعضا، فما ذلك إلا من قبيل التقليد، ومن باب التأثر بمنهج الأقدمين. من ذلك قوله، واصفا نساء كان قد مرّ بهن في طريقه إلى (سبتة)[3]:

1)– مبروك بن غلاب، الصورة الشعرية عند محمد العيد آل خليفة، ص: 46.

2)– نفح الطيب: 287/7.

3) – الإحاطة: 543/2. **الغيد الحسان:** المتثني، إذا كان أعناقهن تتثنىّ للنعمة.

عِيَابًـــا مِـــــلاَءً ونِيبًـــا سِـــــمَانًا ❁ وَغِيـــدًا حِـــسَانًا وعُـــودًا أَقَاحَـــا

أو في ذكر مشاق الرحلة عند ممدوحيه[1] :

نَـــزُورُهُمُ حُـــذًّا نِحَافًـــا فَنَنْثَنِـــي ❁ وَ أَجْمَالُنَـــا دُلْـــحٌ وأَبْـــدَانُنَا دُلْـــخُ

أو شوقه إلى بلده (تلمسان)[2] :

أَحِنُّ لَهَا مَا أَطَّتِ النِّيـــبُ حَوْلَهَـــا ❁ وَمَا عَاقَهَا عَنْ مَوْرِدِ المَـــاءِ إِظْمَـــاءُ

أو من باب التشبيه المحض، كقوله[3] :

كَـــأَنَّ النُّجُـــومَ وَقَـــدْ غَرُبَـــتْ ❁ نَوَاهِـــلُ مَـــاءٍ صَـــدَرْنَ قُمَاحَـــا

وتأتي صورة (الذئب) رمز الصبر والحذر والحيطة، وهو يفخر بنفسه، ويشيد بعزيمته، على طريقة الشنفرى [4] :

وَلاَ مِثْلَ نَوْمِي فِـــي كَفَالَـــةِ غَيْـــرِهِ ❁ وَلِلـــذِّئْبِ إِلْمَـــامٌ ولِلـــصِّلِّ إِلْمَـــاءُ

ومثلها [5] :

أَجُـــوبُ الـــدَّيَاجِيرَ وَحْـــدِي ولاَ ❁ مُـــؤَانِسَ إِلاَّ القَطَـــا والـــسِّرَاحَا

---

1)- نفح الطيب: 293/7. **حذا:** (ج)حذو، وهو الضامر. **الدّلح:** وهو الـذي يمـشي بحملـه منقبض الخطو لثقله. **الدلخ:** السّمان.

2)- المصدر نفسه: 7/ 296. **أطّ:** صوّت، وأطّت الإبل: أنّت من تعب أو ثقل حمل أو أنـين. **عاقها:** أخّرها وثبّطها

3)- المنتخب النفيس، ص: 89.

4)- نفح الطيب: 296/7. **الإلمام:** ضرب من النظر أو الزيارة الخفيفة. **الـصلّ:** نـوع مـن الحيّات خبيث.

5)- عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص: 91.

وقد ينقل هذه الصورة إلى المدح، عند إشادته بـــ (ابن الحكـــيم) مذكرنا بالمعنى التراثي للأمن في عهد النبوءة، حيث يأمن الإنسان علـــى نفسه، فلا يخشى شيئا[1] :

أَمَّنْـــــتَ أَرْضَ الْمُـــــسْلِمِينَ فَـــــلاَ ❁ ذِئْبٌ يُخَـــافُ بِهَـــا وَلاَ لِـــصْتُ

ومن صورة (الذئب) إلى صورة (الحمام) عنوان الحنـــين إلـــى المكان، وعلامة الشوق إلى الإلف والعشير، وهي صورة تقتـــرن عـــادة بحديث البكاء والنواح والأشجان، ولوعة النأي والبعـــاد. يقـــول الـــشاعر متشوقا إلى مسقط رأسه تلمسان[2]:

يَطِيرُ فُـــؤَادِي كُلَّمَـــا لاَحَ لاَمِـــعٌ ❁ وَيَنْهَلُّ دَمْعِي كُلَّمَا نَـــاحَ صَـــادِحُ

وقوله واصفا حاله [3]:

وَمِمَّـــا يُـــشَرِّدُ عَنِّـــي الكَـــرَى ❁ هَدِيلُ حَمَـــامٍ إِذَا نِمْـــتُ صَـــاحَا

يَنُـــوحُ عَلَـــيَّ وَأَبْكِـــي لَـــهُ ❁ فَـــأَقْطَعُ لَيْلِـــي بُكًـــا ونِيَاحَـــا

أو شوقه لمن يودّ [4] :

أَحِـــنُّ إِلَيْـــهِ حَـــنِينَ العَجُـــولِ ❁ وَنَـــوْحَ الحَمَـــامِ إِذَا هُـــوَ نَاحَـــا

ويتسمر في (وصف الحال)، فلا يجد صـــورة للقلـــق والحـــذر

---

1)- المرجع السابق، ص: 73.
2)- المرجع نفسه، ص: 85.
3)- المرجع نفسه، ص: 90. **هديل الحمام:** صوت الحمام.
4)- المرجع نفسه، ص: 94.

إلا صورة قلق طائر (القطا) وحذر طائر (الفتخ) [1] :

كَأَنْ تَحْتَهَا مِنْ شِدَّةِ القَلَــقِ القَطَــا ❁ وَمِنْ فَوْقِهَا مِنْ شِدَّةِ الحَــذَرِ الفُــتْخُ

وقريب من ذلك قوله[2]:

تَعَرَّضَ لِـــي فَأَيْقَــضْتُ الْقَــوَافِي ❁ وَلَــوْ تُــرِكَ القَطَــا لَــيْلاً لَنَامَــا

أمّا (الغراب)، فصورة البين والفــراق، والــدمار والخــراب، والحزن والثكل لا تكاد تغادره، فمن هذا قوله[3] :

فَمَــا تَــسْمَعُ الآذَانُ في عَرَصَــاتِهِمْ ❁ سِوَى نَوْحِ ثَكْلَى أَوْ نَعِيبِ غُــرَابِ

وقوله أيضا [4] :

بَانَ الخَلِــيطُ وبَــانَ قَلْبِــي إِثْــرَهُ ❁ سَحَرًا كَمَا زَعَمَ الغُــرَابُ الأَسْــوَدُ

ونخلص بعد هذا القول إلى أن (الطبيعة الحيّة) كانت منبعا مهمّــا في شعر(ابن خميس)، حيث استطاع الشاعر أن يمتح منها صوره الفنيــة ومشاهده الشعرية، وعلى العموم، فقد كان للنمط القــديم أثــره الواضــح في صور الشاعر ومعانيه، فلم يكن في توظيفه لهذه المواد تفجير لدلالات جديدة أو إيحاءات مبتكرة جديدة، وقد تعــوّدت الأذن العربيــة أشــباهها وأمثالها في مخزونها القديم.

---

1)- المرجع السابق، ص: 99. **القطا:** نوع الطيور. **الفتخ:** نوع من العقبان ليّنة الجناح.

2)- المرجع نفسه، ص: 135.(لوترك القطا ليلا لنام) مثل يضرب فيمن حمل على مكــروه من غير إرادته. ينظر الميداني مجمع الأمثال: 174/2.

3)- عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص: 69.

4)- المرجع نفسه، ص: 107. **الخليط:** الرفيق المعاشر أو القوم الذين أمرهم واحــد. **بــان:** ابتعد وفارق.

ثانيا ـ المنابع والروافد التراثية :

قَصْدنا بالمنابع التراثية المنطلقات والأصول المعرفية التي تكوّن ثقافة كلّ أمّة، والتي تتحدّد بمقتضاها، هويتها وتتميّز شخصيتها [1]، ولمّـــا تطلّب الشعر مثل هذه المنطلقات والأصول كان لابدّ علـــى الـــشاعر أن يستقصي مظانها، وينهل من منابعها حتى يضمن لأساليبه وصوره الثراء، ومعانيه النماء والخصب.

ولم يشذّ (ابن خميس التلمساني) عن هذه القاعدة، فهو كغيره من الشعراء يبحث عن مصادر النظم، ومواد الإنشاء، وسوف يكون المصدر الثقافي التراثي الغزير الحمولة من بين أهمّ روافد شعره، وعلـــى رأســـها القرآن الكريم والشعر العربي القديم والتاريخ القديم.

1ـ رافد القرآن الكريم :

يعدّ القرآن الكريم أهمّ منبع استمد منه (أبو عبـــد الله التلمـــساني) مواد صوره، ولا عجب في هذا، فـــ (التلمساني) نشأ وترعرع في منـــاخ ديني. ولقد جاء في شعره ما يدلّ على هذا التكوين الديني، بل ويدلّ علـــى حياته التعليمية الأولى، إذ نجده يشير في موضع من شعره إلى ما يـــوحي بملازمته الكتاتيب في صباه، وأخذه القرآن الكريم مع أقرانه، على طريقة أهل المغرب. ولعل هذا التشبيه اللطيف الذي نسوقه قد يمثّـــل لنـــا هـــذه الحقيقة[2]:

---

1)– مبروك بن غلاب، الصورة الشعرية عند محمد العيد آل خليفة: 58.

2)– نفح الطيب: 291/7. أربع: **منازل الألاف:** الأصدقاء. **عفا:** محا. **اللطخ:** إفـــساد الكتابـــة في الألواح.

وَأَرْبَعُ أُلاَّفٍ عَفَـا بَعْـضُ آيِهَـا ❁ كَمَا كَانَ يَعْرُو بَعْضَ أَلْوَاحِنَا اللَّطْخُ

وفي شعر (ابن خميس التلمساني) كثير من الألفاظ، تشهد على تأثره بلغة القرآن الكريم، بل إنّ من تراكيبه الشعرية ما يشهد على هذا التشبع الروحي وهذا الاعتمال الحاذق للقاموس الديني عامة، والقاموس القرآني على وجه الخصوص. والأكثر من هذا، أنّ هناك بعض الألفاظ في شعره تعدّ في حدّ ذاتها (صورة) تقوم بوظيفة (استدعائية) ذات مرجعية دينية، كقوله عن أمراء بني عبد الواد[1]:

وَكَمْ أَرْجَفُوا غَيْظًا بِهَا ثُـمَّ أَرْجَئُـوا ❁ فَيَكْذِبُ إِرْجَافٌ وَيَـصْدُقُ إِرْجَـاءُ

فكلمة (إرجاف) تذكّرنا بقوله تعالى:﴿ **لَئِنْ لَمْ يَنْتَـهِ الْمُنَـافِقُونَ وَالَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ مَرَضٌ وَالْمُرْجِفُونَ فِي الْمَدِينَـةِ لَنُغْرِيَنَّـكَ بِهِـمْ ثُـمَّ لاَ يُجَاوِرُونَكَ فِيهَا إِلاَّ قَلِيلاً** ﴾ [الأحزاب 60]، وهي صورة تحمل في دلالاتها الاضطراب والخوف، وإثارة الفتن والإشاعات السّيئة. فالصورة قد تؤدي وظيفتها « مباشرة بالإيحاء أو الاستدعاء؛ وتأثيرها المباشر يكمن في صور الكلمات التي يتطلب منّا أن نتأملها »[2] .

ومثل ذلك قوله، يعنّف بني (عبد الواد) الذين أبوا الدخول في طاعة (أبي يعقوب) المريني[3]:

---

1)– المصدر السابق: 296/7. **الإرجاف:** الأخبار السيئة التي يراد بها إثارة الفتن. **الإرجاء:** التأخير.

2)– محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر،(د. ط)، 1981، ص: 38.

3)– نفح الطيب: 292/7. **رضوى ودمخ:** جبلان بجزيرة العرب. **نخّ:** مهرب.

دَعَاهُمْ أَبُو يَعْقُوبَ لِلشَّرَفِ الـــذِّي ❁ يَذِلُّ لَهُ رِضْوَى ويَعْنُــو لَــهُ دَمْــخُ
فَلَمْ يَــسْتَجِيبُوهُ فَــذَاقُوا وَبَــالَهُمْ ❁ وَمَا لاِمْرِئٍ عَنْ أَمْــرِ خَالِقِــهِ نَــخُّ

فقوله (فذاقوا وبالهم) يستحضر، وللوهلة الأولى قولــه تعــالى: ﴿ **كَمَثَلِ الَّذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ قَرِيبًا ذَاقُوا وَبَالَ أَمْرِهِمْ وَلَهُمْ عَــذَابٌ أَلِــيمٌ** ﴾ [الحشر: 15].

بل إننا لنجد التركيب القرآني ماثلا حين يقول[1] :

وَطَّأْتَ لِــي الــدُّنْيَا فَــلاَ عِــوَجٌ ❁ فِيمَــــا أَرَى مِنْهَــــا وَلاَ أَمْـــــتُ

إذ قوله: (لا عوج فيما أرى ولا أمت) مأخوذ من قولــه تعــالى: ﴿ **وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الْجِبَالِ فَقُلْ يَنْــسِفُهَا رَبِّــي نَــسْفًا ۞ فَيَــذَرُهَا قَاعًــا صَفْصَفًا ۞ لاَ تَرَى فِيهَا عِوَجًا وَلَا أَمْتًا** ﴾ [طه: 106،107]

ومن هذا كذلك قوله[2]:

كَمَا يُخْدَعُ الصَّادِي بِلَمْعِ سَــرَابِ ❁ خُدِعْتُ بِهَذَا العَيْشِ قَبْــلَ بَلاَئِــهِ

يشير إلى قوله تعالى: ﴿ **وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَــةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً حَتَّى إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا وَوَجَدَ اللَّهَ عِنْدَهُ فَوَفَّــاهُ حِسَابَهُ وَاللَّهُ سَرِيعُ الْحِسَابِ** ﴾ [النور: 39]

وقوله[3] :

---

1)– الإحاطة: 2/ 546. **الأمت**: المكان المرتفع.

2)– المصدر نفسه: 287/7. **الصّادي**: الشديد العطش. **السّراب**: ما يشاهد في نصف النهــار من اشتداد الحرّ كأنه ماء.

3)– المصدر نفسه: 546/2.

وَهُـــنَّ بُنَيَّـــاتُ فِكْـــرِي وَقَـــدْ ❁ أَتَيْنَـــكَ فَـــاخْفِضْ لَهُـــنَّ الجَنَاحَـــا

أخذ من قوله تعالى: ﴿ **اخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُلْ رَبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا** ﴾ [الإسراء: 24]

وقوله[1]:

وَمَا زِلْتُ أَدْعُو لِلْخُـــرُوجِ عَلَـــيْهِمُ ❁ وَقَدْ يَسْمَعُ الصُّمُّ الدُّعَاءَ إِذَا أَصْـــخُوا

من قوله تعالى: ﴿ **قُلْ إِنَّمَا أُنْذِرُكُمْ بِالْوَحْيِ وَلَـــا يَـــسْمَعُ الـــصُّمُّ الدُّعَاءَ إِذَا مَا يُنْذَرُونَ** ﴾ [الأنبياء: 45]

وبعد هذا الاستدلال، يجوز لنا القول: إنّ القـــرآن الكـــريم كـــان بالنسبة للشاعر معينا لا ينضب، يستمد منه ما يقـــرّب المعـــاني ويثبّـــت الأفكاره في ذهن السامع، ويقرّب الصورة عند المتلقي.

2ـ رافد التراث الشعري:

أمّا المصدر الثاني من المنابع التراثية، فيتمثل في المدونة الأدبية القديمة، حيث كان للشعر العربي القديم أوضح الأثر في معـــاني الـــشاعر وصوره، ولا عجب أن يكون الشاعر (ابن خميس التلمساني)، وكما قـــال عنه جامع أشعاره (عبد الوهاب بن منصور) بأنّه « راوية متـــأخرا مـــن رواة الأدب العربي، وحافظا ثقة من حفّاظه، جـــاء يكمـــل، فـــي القـــرن السابع، ما أغفل الرواة ذكره في القرون الأولى»[2] .

---

1)– نفح الطيب: 293/7. **أصخوا**: أصل الماضي: **أصاخ**، فقلبه بتقديم اللاّم على العين فصار أصخى، ومعناه: استمع

2)– عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص: 53.

وصور (ابن خميس) المستقاة من هذا البحر التراثي الزاخر كثيرة، ترجع في أصولها إلى مختلف عصور أدبنا العربي، من هذا قوله مصوّرا حالته في ليلة أرّقه فيها ذكر تلمسان[1] :

وَأَسْتَجْلِبُ النَّوْمَ الغِرَارَ وَمَضْجَعِي ❁ قَتَادٌ كَمَا شَاءَتْ نُوَاهَا وسُلاَّءُ

فإنّ هذه الصورة شبيهة بصورة (النابغة الذبياني) التي رسمها لنفسه في (اعتذارياته)[2]:

فَبِتُّ كَأَنَّ عَائِدَاتٍ فَرَشْنَنِي ❁ هَرَاسًا بِهِ يُعْلَى فِرَاشِي وَيُقْشَبُ

وقوله أيضا [3] :

وَ لَقَدْ أَبِيتُ اللَّيْلَ لاَ أَدْرِي بِهِ ❁ سَهَرًا كَمَا بَاتَ السَّلِيمُ الأَرْمَدُ

صورة قريبة من صورة (الأعشى)[4]:

أَلَمْ تَغْتَمِضْ عَيْنَاكَ لَيْلَةَ أَرْمَدَ ❁ وَعَادَكَ مَا عَادَ السَّلِيمَ مُسَهَّدَا

وانظر إلى روح بيت (امرئ القيس) من معلقته، متحدثا عن الفرس والصيد[5]:

وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا ❁ بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأَوَابِدِ هَيْكَلِ

---

1)- نفح الطيب: 295/7.

2)- النابغة الذبياني، الديوان، ص: 17. **العائدات:** الزائرات. **الهراس:** شجر كثير الشوك. **يقشب:** يخلط ويجدّد.

3)- المنتخب النفيس: 107. **السليم:** الملدوغ، تفاؤلا له بالسلامة. **الأرمد:** المصاب بمرض في عينيه.

4)- الأعشى، الديوان، دار صادر، بيروت، (د. ط)، 1960، ص: 45.

5)- امرؤ القيس، الديوان: 118، والزوزني، شرح المعلقات السّبع، ص: 43.

تجد في قول (التلمساني) قربة شديدة، حين تماهى معنـــى بيــت (المعلقة) في نص (التلمساني)، خاصة مع ملفوظات على شـــاكلة (ولقــد غدوت، في وكناتها، طير، قيد) ناهيك عن المشهد الكلي للنص. يقول ابن خميس التلمساني واصفا غدوته إلى روضة من رياض الفكر، كان يتـــردد إليها [1]:

وَلَقَدْ غَدَوْتُ بِهَا وفِـــي وُكْنَاتِهَـــا ❁ طَيْرٌ لَهَا فَـــوْقَ الغُـــصُونِ تُرَجِّـــعُ
بِمُطَهَّمِ الفِكْرِ الـــذِّي مَـــا إِنْ لَـــهُ ❁ إِلاَّ بِمُـــــسْتَنِّ الأَدِّلَـــــةِ مَرْتَـــــعُ
قَيْـــدُ المَطَالِـــبِ لاَ يَـــزَالُ نُحِبُّـــهُ ❁ بَـــيْنَ الجِيَـــادِ لِعِتْقِـــهِ أَوْ يُوضَـــعُ

كما استمدّ من معلقة (زهير) الصورة التي رسمها للحرب، فـــي رسالته الشعرية / النثرية [2]:

أَنَا مِنْ بَقِيَّـــةِ مَعْـــشَرٍ عَـــرَكَتْهُمُ ❁ هَذِي النَّوَى عَرْكَ الرَّحَـــى بِثِفَالِهَـــا

فهي استمداد من قول زهير بن أبى سلمى[3]:

وَمَا الحَرْبُ إِلاَّ مَا عَلِمْـــتُمْ وَذُقْـــتُم ❁ وَمَا هُوَ عَنْهَا بِالْحَـــدِيثِ الْمُـــرَجَّمِ
مَتَـــى تَبْعَثُوهَـــا تَـــأْتِي ذَمِيمَـــةً ❁ وَتَضْرَ إِذَا ضَـــرَّ يْتُمُوهَـــا فَتَـــضْرَمِ
فَتَعْرُكُكُمْ عَـــرْكَ الرَّحَـــى بِثِفَالِهَـــا ❁ وَتَلْقَح كِـــشَافًا ثُـــمَّ تُنْـــتِجْ فَتُتْـــئِمِ

ولم يكن الشعر الجاهلي المنهل الوحيد الذي متح منـــه الـــشاعر صوره، بل كان للشعر الأموي، والعباسي أثره الواضح في شعره أيـــضا،

---

1)- الإحاطة: 2/ 536.
2)- المصدر نفسه: 555/2.
3)- زهير ابن أبي سلمى، الديوان: 81-82. والزوزني، شرح المعلقات السبع: 148-149.

فافتخار (ابن خميس) بنفسه ونسبه، يكاد يكون نسخة من افتخار (ابن الرومي) بنفسه وقومه. يقول (ابن خميس)[1] :

إِنَّا بَنِي قَحْطَانَ لَمْ نُخْلَقْ لِغَيْ ❁ رِ غِيَاثِ مَلْهُوفٍ ومَنْعَةِ لاَجِي
نَفْرِي طُلاَ الأَعْرَابِ فِي الهَيْجَا وفِي ❁ اللأْوَاءِ سَوْفَ نُمَارِي بِالأَعْرَاجِ
بِسُيُوفِنَا البِيضِ اليَمَانِيَةِ التِّي ❁ طُبِعَتْ لِحَزِّ غَلاَصِمَ ووِدَاجِ
تَأْبَى لَنَا الإِحْجَامَ عَنْ أَعْدَائِنَا ❁ يَوْمَ اللِّقَاءِ طَهَارَةُ الأَمْشَاجِ
أَنْصَارُ دِينِ الهَاشِمِيِّ وَحِزْبُهُ ❁ وَحُمَاتُهُ فِي الجَحْفَلِ الرَّجْرَاجِ
وَ فُدَاتُهُ بِنُفُوسِهِمْ ونَفِيسِهِمْ ❁ مِنْ غَدْرِ مُغْتَالٍ وَحِدَّةِ هَاجِ
هُمْ صَفْوَةُ الخَلْقِ التِّي اخْتِيرَتْ لَهُ ❁ وَسِوَاهُمُ هَمَجٌ مِنَ الأَهْمَاجِ
إِلاَّ الأُلَى سَبَقُوا بِبَاهِرِ فَضْلِهِمْ ❁ مِنْ سَائِرِ الأَصْحَابِ وَالأَزْوَاجِ
وَكَفَى بِحِكْمَتِنَا إِقَامَةُ حُجَّةٍ ❁ وَ بِرُكْنِنَا مِنْ كَعْبَةِ الحُجَّاجِ
وَلَنَا مَفَاخِرُ فِي القَدِيمِ شَهِيرَةٌ ❁ كَالصُّبْحِ فِي وَضَحٍ وفِي إِبْلاَجِ
مِنَّا التَّبَابِعَةُ الذِّينَ بِبَابِهِمْ ❁ كَانَتْ تُنِيخُ جُبَاةُ كُلِّ خَرَاجِ
وَلِأَمْرِهِمْ كَانَتْ تَدِينُ مَمَالِكُ الـ ❁ ـدُّنْيَا بِلاَ قَهْرٍ ولاَ إِحْرَاجِ
مَنْ يَقْتَدِحْ زَنْدًا فَإِنَّ زِنَادَهُمْ ❁ فِي الجُودِ وَارِيَةٌ بِلاَ إِخْرَاجِ
أَبْوَابُهُمْ مَفْتُوحَةٌ لِضُيُوفِهِمْ ❁ أَبَدًا بِلاَ قُفْلٍ ولاَ مِزْلاَجِ

أما (ابن الرومي) فيقول[2] :

---

1)- الإحاطة: 2/ 551-552.
2)- أحمد العبدري الرحلة المغربية، ص: 18- 19.

إِنِّي مِنَ الْقَــوْمْ الَّــذِين جِيَــادُهُمْ ❁ هَبَّتْ عَلَى كِسْرَى بِــرِيحٍ صَرْصَــرِ
أَبَائِي مِنْ كَهْلاَنَ أَرْبَــابُ الْــوَرَى ❁ وَبَنُو الْمُلوكِ عُمُومَتِي مِــنْ حِمْيَــرِ
ضَرَبُوا بِلاَدَ الصِّينَ بِــالبِيضِ الَّتِــي ❁ ضَرَبُوا بِهَا كِسْرَى صَــبِيحَةَ تَــسْتُرِ
وَنَصَرْنَ فِي الأَحْزَابِ حِزْبَ مُحَمَّــدٍ ❁ وَكَسَوْنَ مَوْتَهُ ثَوْبَ مَــوْتٍ أَحْمَــرِ
نَحْنُ الَّذِينَ نُــذِلُّ أَعْنَــاقَ العِــدَا ❁ وَنُعِــزُّ بِــالْمَعْرُوفِ ذُلَّ الْمُعْــسِرِ
نَرْعَى الجِوَارَ،وَلاَ نَجُوزُ عَلَى الْوَرَى ❁ وَيَبِيتُ فِينَــا الــوَفْرُ غَيْــرَ مُــوفِرِ
قَحْطَانُ وَالِــدُنَا، وَهُــودٌ جَــدُّنَا ❁ بِهِمَــا غُنِينَــا عَــنْ وِلاَدَةِ قَيْــدَرِ

بل، ونجده يشير في قصيدته إلى النص الذي تأثر به، والــشاعر الذي حاكاه مثل الذي سلكه في قصيدته التي مطلعها [1]:

أَرَّقَ عَيْنِــي بَــارِقٌ مِــنْ أُثَــالْ ❁ كَأَنَّــهُ فِــي جُــنْحِ لَيْلِــي ذُبَــالْ

حيث ضمّن في أحد أبياتها اسم الشاعر وقصيدته [2] :

مُجَارِيًــا مِهْيَــارَ فِــي قَوْلِــهِ ❁ مَا كُنْتُ لَوْلا طَمَعِــي فِي الخَيَــالْ

وهي إشارة إلى قصيدة مهيار الديلمي التي مطلعها[3] :

مَا كُنْتُ لَوْلا طَمَعِــي فِي الخَيَــالْ ❁ أُنْشِدُ لَيْلَــي بَــيْنَ طُــولِ اللَّيَــالْ

---

1)- لسان الدين بن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة: 522/2. وأحمد بن محمد المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب: 363/5. وأزهار الرياض في أخبــار القاضــي عياض: 306/2 وعبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس من شعر أبي عبــد الله بــن خميس: 114.

2)- عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص: 116.

3)- مهيار الديلمي، الديوان: 166/3.

وقوله أيضا، وهو يورد قصة النعمان بن امرئ القيس صاحب الخورنق[1] :

فَأَصْبَحَ يَجْتَابُ الْمُسُوحَ زَهَادَةً ❁ وَقَدْ كَانَ يُؤْذِي بَطْنَ أَخْمَصِهِ النِّخُّ

اقتباس من قول (المتنبي) وهو يسرد مصير (الدمستق)، قائد جيش الروم في موقعة (الحدث)، وقد ترهّب بعد الهزيمة [2] :

فَأَصْبَحَ يَجْتَابُ الْمَسُوحَ مَخَافَةً ❁ وَقَدْ كَانَ يَجْتَابُ الدِّلَاصَ الْمُسَرَّدا

ويقول أيضا في الصورة التي رسمها لمحبوبته[3] :

نَظَرَتْ إِلَيْكَ بِمِثْلِ عَيْنَيْ جُؤْذَرِ ❁ وَ تَبَسَّمَتْ عَنْ مِثْلِ سِمْطَيْ جَوْهَرِ

فالشطر الأوّل بأكمله مقتبس في قول (الفرزدق) متغزلا[4] :

إِنَّ الَّتِي نَظَرَتْ إِلَيْكَ بِفَادِرٍ ❁ نَظَرَتْ إِلَيْكَ بِمِثْلِ عَيْنَيْ جُؤْذَرِ

وقوله أيضا مضمنا بيتا بأكمله لطرفة بن العبد[5]:

فَكُفَّ أَكُفَّ اللَّوْمِ بِالكَفِّ وَاسْتَرِحْ ❁ وَ لاَ تَطْرِحْ يَوْمَ السُّرُورِ إِلَى غَدِ

(سَتُبْدِي لَكَ الأَيَّامُ مَا كُنْتَ جَاهِلاً ❁ وَ يَأْتِيكَ بِالأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تُزَوِّدِ)

وممّا يستوقفنا – كذلك – ونحن نتتبّع أثر التراث العربي في صور الشاعر، توظيف أعلامه من أرباب اللغة والفصاحة والبيان،

---

1)– نفح الطيب: 294/7. **المسوح:** لباس من شعر، لباس الزهاد.

2)– المتنبي، الديوان، دار صادر، بيروت،1964، ص: 371.

3)– عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص: 116.

4)– الفرزدق، الديوان تحقيق: كرم البستاني، دار صادر، بيروت: 335/1.

5)– المنتخب النفيس: 109، وطرفة ابن العبد، الديوان، ص: 41.

والنثر والنظم، والفقه والتصوّف وعلم الكلام. ولنـا فـي هـذا الـشاهد دليل على ذلك[1]:

إنْ خَاضَ يَوْمًا فِي بيَـانِ حَقِيقَـةٍ ❁ أَرْبَـى عَلَـى الثَّـوْرِيِّ وَالحَـلاَّجِ

وَإِذَا تَكَلَّمَ فِـي الغَرِيـبِ وَضَـبْطِهِ ❁ لَـمْ يَعْبَـا بِـالعُتْبِيِّ وَالزَّجَّـاجِ

أَنْسَتْ قَـصَائِدَ جَـرْوَلٍ أَشْـعَارُهُ ❁ وَأَرَاجِـزَ العِجْلِـيِّ وَالعَجَّـاجِ

جَمَعَ الفَصَاحَةَ والصَّبَاحَةَ والتُّقَـى ❁ وَالجُودَ فِي وَجْـدٍ وفِـي إِحْـرَاجِ

وليس من المبالغة في شيء إن قلت: إنّ ثقافة الشاعر اللغويـة، والأدبية هي ميزته الأساسية، فكلّ الباحثين الذين تعرّضوا لابن خميس قد أجمعوا على أنّه كان شاعرا فحلا من فحول الشعراء، حافظـا لأشـعار العرب، وكان الأدب العربي مصدرا أساسا من مـصادر شـعره، نهـل منه معانيه، ومواد صوره.والحق أنّ التراث القديم كان « مـصدرا ثـرّا لجميع الشعراء يستقون منه، ويحتذونه، ويكاد يكون الشعر العربي جميعه مدرسة واحدة ذات تخطيط وهيكل ونمط واحد، فإن كان بعض الـشعراء قد خرجوا عن القديم أحيانا، فقد كانوا يحنّون إليـه، فـإذا بلغـة القـدماء

1)- الإحاطة: 551/2. **الثوري**: المحدّث المشهور، المتوفي عام، 155هـ. **الحجّـاج**: أحـد كبار التابعين، وأعيان علمائهم توفي سنة 106هـ. **العتبي**: هـو محمـد بـن عبـد الله الأموي، شاعر وأديب مجيد، كان راوية لأخبار العرب وأيامها سنة 228هـ. **الزجـاج**: هو أبو إسحاق إبراهيم، عالم باللغة والنحو ولد وتوفي في بغداد من أشهر كتبه الآمـالي. **جرول**: هو الحطيئة، المشهور بالهجاء في شعره أدرك الإسـلام وأسـلم، تـوفي سـنة 50هـ. **العجّاج**: هو رؤبة الرّاجز المشهور المتوفى عام 145هـ.

تتسرّب إلى أشعارهم، مهما حاولوا أن يرقّوا في ألفاظهم، أو يتحلّوا في أساليبهم »[1].

3ـ رافد التاريخ :

التاريخ بعامة، وتاريخ الأدب بخاصة، رافد ثرّ عند (التلمساني)، يؤسس لمقومات الشعر عنده، ويؤكد عمق تكوينه، وسعة اطلاعه على الموروث القديم، نلمس ذلك من كثرة اقتباساته، وإشاراته لأخبار العرب وسردياتهم، وأيامهم ووقائعهم، وأسماء أعلامهم وأصحاب الذكر الصائت منهم، مما جعل بعض مقاطع الشعر عنده تتّسم بالسردية والقصصية، وهذه الظاهرة من أبرز مظاهر الصورة الشعرية عند (التلمساني).

ولا توعزنا الشواهد في إثبات ما ذهبنا إليه، وإن كانت مقاصد الشاعر في أيراد هذه المادة التاريخية، ليست مقصودة في جانبها الفني دائما، ذلك أن نمطية القصيدة الكلاسيكية التي أقرها النقد القديم، وقام عليها عمود الشعر[2]، لا تدرج هذه الغاية في المقام الأول، وإنما الغاية الأخلاقية (التوجيهية) هي المؤسسة لدواعي القول عند الشاعر، وما الصورة الشعرية إلا وسيلة لتقرير الأفكار وترسيخها في الذهن والنفس معا.

وأوّل ما يطالعنا في هذا الصدّد، وكشاهد على ما أشرنا إليه، قصة (النّعمان بن امرئ القيس) ، باني (الخورنق) التي أتى بها (التلمساني)

---

1)- عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، ص: 125

2)- ينظر نظرية عمود الشعر عند المرزوقي في كتابه شرح ديوان الحماسة: ج1/ المقدمة.

في معرض حديثه عن الدنيا ومثالبها، حين يقول[1]:

وَإلاَّ فَفِــــي رَبِّ الخَوَرْنَـــقِ غُنْيَـــةٌ ❁ فَمَا يَوْمُهُ سِرٌّ ولاَ صِـــيتُهُ رَضْـــخُ
تَطَلَّـــعَ يَوْمًـــا والـــسَّدِيرُ أَمَامَـــهُ ❁ وَقَدْ نَالَ مِنْهُ العُجْبُ مَاشَاءَ والجَفْخُ
وَعَنَّ لَهُ مِـــنْ شِـــيعَةِ الحَـــقِّ قَـــائِمٌ ❁ بِحُجَّةِ صِدْقٍ لاَ عَبَـــامٌ ولاَ وَشْـــخُ
فَأَصْبَحَ يَجْتَـــابُ المُـــسُوحَ زَهَـــادَةً ❁ وَقَدْ كَانَ يُؤْذِي بَطْنَ أَخْمَصِهِ الـــنِّخُّ

ولكي ندرك صورة التطابق بين القصة الواردة في هــذا الــنص الشعري، والأصل التاريخي لها، نورد ما ذكرته كتب التاريخ في شأنها.

فتاريخ العرب يذكر لنا قصّة (النعمان) هذا، وأنّه كان من أشــدّ ملوك العرب بأسا وقوّة، إذ بينما هو ذات يوم جالس فــي مجلــسه، فــي (الخورنق)، وقد أشرف على النجق وما يليه من البساتين والنّخل والجنــان والأنهار، ممّا يلي المغرب، وعلى الفرات مما يلي المشرق، و(الخورنق) مقابل الفرات، يدور على عاقور كالخندق، أعجبه ما رأى مــن الخــضرة والنور والأنهار، فقال لوزيره: " أرأيت مثل هذا المنظر وحسنه ؟ ". فقال الوزير: " لا، أيها الملك، ما رأيت مثله لو كان يدوم ". قال: " فمــا الــذي يدوم؟ ". قال: " ما عند الله في الآخرة ". قال: " فبم ينال ذلك؟ " . قــال: " ترك هذه الدنيا، وعبادة الله، والتماس ما عنده ". فترك ملكه فــي ليلتــه، ولبس المسوح، وخرج مختفيا، ولم يعلم به أحد[2].

---

1)- نفح الطيب: 294/7. **الرضخ:** الخبر تسمعه ولا تستيقنه. **الجفخ:** الفخر. **العبــام:** الثقيــل العيّ. **الوشخ:** الرديء الضعيف. **النخّ:** البساط الطويل.

2)- ينظر ياقوت الحموي، معجم البلدان: 189/2. وبطــرس البــستاني، دائــرة المعــارف: 498/7.

ونورد شاهدا شعريا آخر، نعزّز به ما نحن بصدد تقريره[1]:

وَمَا صَحِبَ الدُّنْيَا كَبَكْـــرٍ وَتَغْلِـــبٍ ❁ وَلاَ كَكُلَيْبٍ رِيءَ فَحْـــلُ ضِـــرَابِ
إِذَا كَعَّتِ الأَبطَالُ عَنْهَـــا تَقَـــدَّمُوا ❁ أَعَارِيبَ غُرًّا فِـــي مُتُـــونِ عِـــرَابِ
وَإِنْ نَابَ خَطْبٌ أَوْ تَفَاقَمَ مُعْـــضِلٌ ❁ تَلَقَّاهُ مِـــنْهُمْ كُـــلُّ أَصْـــيَدَ نَـــابِ
تَرَاءَتْ لِجَـــسَّاسٍ مُخِيلَـــةُ فُرْصَـــةٍ ❁ تَأَتَّـــتْ لَـــهُ فِي جَيْئَـــةٍ وَذَهَـــابِ
فَجَاءَ بِهَا شَـــوْهَاءَ تُنْـــذِرُ قَوْمَهَـــا ❁ بِتَـــشْيِيدِ أَرْجَـــامٍ وَهَـــدْمِ قِبَـــابِ
وَكَانَ رُغَاءُ الصَّقْبِ فِي قَوْمِ صَـــالِحٍ ❁ حَـــدِيثًا فَأَنْـــسَاهُ رُغَـــاءُ سَـــرَابِ
فَمَـــا تَـــسْمَعُ الآذَانُ فِي عَرَصَـــاتِهِمْ ❁ سِوَى نَوْحِ ثَكْلَى أَوْ نَعِيبِ غُـــرَابِ

كان كليب من أشدّ الناس بأسا وقوّة، قاد معّدا في خزازى، فقضّ جموع اليمن وهزمهم، فاجتمعت معه معدّ كلّها، وأطاعته، فدخل في قلبه زهو شديد، فبغى على قومه حتى بلغ بغيه أنّه أمر ألاّ تورد إبل القوم مع إبله، وأخذته العزّة بهذا، حتى ضرب به المثل، فقيل: أعزّ من كليب وائل. وكان كليب قد تزوج من امرأة لها إخوة، أصغرهم يسمّى جسّاس، وكان لجساس خالة تسمّى الباسوس، وكانت للباسوس ناقة تسمّى سراب، وفيهما تقول العرب: أشأم من الباسوس وأشأم من سراب، فحدث أن مرّت إبل لكليب بناقة الباسوس سراب، وهي معقولة، فلمّا رأت سراب الإبل جعلت تفك عقالها إلى أن تمكّنت منه، فراحت تتبع الإبل إلى أن أتت الإبل كليبا، فلمّا رآها كليب اغتاض، فأمسك برمحه، ورماه في سراب، فخرم ضرعها، فنفرت الناقة، وهي ترغو، فلمّا رأتها الباسوس،

1)- نفح الطيب: 287/7.

قذفت خمارها عن رأسها، وراحت تبكي ناقتها، فلما بلـــغ جـــسّاسا أمــر خالتـــــــــــــــــــــــــــــــــــه، ركـــب فرسه، وأخذ رمحه وسيفه، وسار إلى كليب، فقال له جـسّاس: " عمــدت إلى ناقة جارتي فعقرتها ؟ ". فردّ عليه كليب : " وما يمنعني أن أذبّ عــن حماي ؟ ". فأثار غضبه، فطعنه جسّاس طعنة مات على إثرها، فــدارت الحرب بسببها بين بكر وتغلب ردحا من الزمن[1].

ولا نكاد نملّ طريقة (ابن خميس التلمساني) في سوق القصص المثلي في شعره، وهو يصوغ بسلاسة حكائية، قــصة (حــرب الفجــار) لتبيان حقيقة الدنيا. يقول في إحدى قصائده[2]

وَسَلْ عُرْوَةَ الرَّحَّالَ عَنْ صِدْقِ بَأْسِـــهِ ❋ وَعَنْ بَيْتِهِ فِي جَعْفَرِ بْـــنِ كِــلاَبِ
وَكَانَتْ عَلَى الأَمْلاَكِ مِنْـــهُ وِفَـــادَةٌ ❋ إِذَا آبَ مِنْهَـــا آبَ خَيْـــرَ مَـــآبِ
يُجِيرُ عَلَى الحَيَّيْنِ قَـــيْسٍ وخِنْـــدَفٍ ❋ بِفَضْلِ يَسَارٍ أَوْ بِفَـــصْلِ خِطَـــابِ
زَعَامَـــةُ مَرْجُـــوِّ النَّـــوَالِ مُؤَمَّـــلٍ ❋ وَ عَزْمَةُ مَسْمُوعِ الـــدُّعَاءِ مُجَـــابِ
فَمَـــرَّ يُزَجِّيهَـــا حَوَاسِـــرَ ضُـــلَّعًا ❋ بِمَا حَمَّلُوهَا مِـــنْ مُنًـــى ورِغَـــابِ
إِلَى فَدَكٍ وَالمَـــوْتُ أَقْـــرَبُ غَايَـــةً ❋ وَهَذَا المُنَى يَـــأْتِي بِكُـــلِّ عُجَـــابِ
تَبَرَّضَ صَفْوَ العَيْشِ حَتَّى اسْتَـــشَفَّهُ ❋ فَدَافَ لَهُ البَرَّاضُ قَـــشْبَ حُبَـــابِ
فَأَصْبَحَ فِي تِلْكَ المَعَـــاطِفِ نُهْـــزَةً ❋ لِنَهْبِ ضِـــبَاعٍ أَوْ لِـــنَهْشِ ذِئَـــابِ

1)- ينظر، محمد عبد المنعم خفاجي، الحياة الأدبية في العصر الجاهلي، دار الجيل؛ بيــروت، ط1، 1992: 2/ 85 وما بعدها وأحمد الميداني، مجمع الأمثال، تحقيق محي الدين عبــد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 1998: 374/1 وما بعدها
2)- نفح الطيب: 287/7.

وَمَا سَهْمُهُ عِنْدَ النِّــضَالِ بِــأَهْزَعَ ❁ وَلاَ سَيْفُهُ عِنْـــدَ المِــصَاعِ بِنَـــابِ
وَلَكِنَّهَا الدُّنْيَا تَكُـــرُّ عَلَـــى الفَتَـــى ❁ وَإِنْ كَانَ مِنْهَا فِـــي أَعَـــزِّ نِـــصَابِ

وقصة هذا اليوم، أنّ البّراض الكناني قتل عروة الرّحال، وكـان البرّاض رجلا خليعا فاتكا يضرب به المثل بفتكـه، يقـال: أفتـك مـن البرّاض، وكان يجني على أهله الجنايات، فخلعه قومـه وتبّـرءوا مـن صنيعه، ففارقهم، واتجه نحو مكّة، ومنها إلى العراق، فقدم على النعمـان بن المنذر الملك، وكان النعمان يبعث كلّ عام بلطيمة إلى سـوق عكـاظ، فقال يوما، وبحضرته البّراض وعروة الرحّال: "من يجير لي لطيمتي هذه حتى يبلغها عكاظ؟ " . فقال البراض: " أبيت اللعن، أنـا أجيرهـا علـى كنانة. فقال النعمان: " إنما أريد من يجيرها على كنانة وقيس، فقال عروة الرحّال: أكلب خليع يجرّها؟، ! أبيت اللعن، أنا أجيرها على أهـل الـشيح والقيصوم من أهل تهامة ونجد، فقال البّراض في غضب: "وعلى كنانـة تجيزها يا عروة ؟ ". فقال: " وعلى الناس كلّهم". فدفع النعمـان اللطيمـة إلى عروة الرحّال، وأمره بالمسير بها، وخرج البّـراض يقتفـي أثـره، وعروة يراه، حتى بلغ عروة قوم البرّاض (كنانـة)، فأدركـه البـرّاض، وأخرج قداحه يستقسم بها في قتل عروة، فلمّا رآه عروة سأله: "ما تـصنع يا برّاض؟". قال البرّاض: أستقسم في قتلك، أيؤذن لي أم لا؟". فقال عروة في استهزاء: "همّتك أضعف من ذاك". فوثب عليـه البـرّاض بالـسّيف فقتله[1].

---

1)- ينظر محمد خفاجي، الحياة الأدبية في العصر الجاهلي: 95/2، وعلي محمـد البجـاوي، وآخرون، أيام العرب في الجاهلية، دار الجيل، بيروت، 1988، ص: 326 وما بعدها.

وقبل أن نختم باب القصة المثلية، نورد إشارة أخرى لهــا فــي شعر (التلمساني) وهو يتأسّف على شبابه، مشيرا إلى قــصة أربــد ابــن ربيعة. يقول (ابن خميس)[1] :

وَلَّى الشَّبَابُ وَشَرْخُهُ، لَمْ يَبْقَ لِـي ❁ بَعْدَ الشَّبَابِ وشَـرْخِهِ مَـا أَفْقِـدُ
خَلَّتْ شَوَاتِي رُبْدَةُ الـشَّعَرِ الَّتِـي ❁ وَلَّتْ كَمَـا خَلَّـى لَبِيـدًا أَرْبَـدُ

فأربد هذا، أخو لبيد بن ربيعة، الشاعر الجاهلي المعروف، قــدم في السّنة العاشرة للهجرة إلى النبي صلى الله عليه وسلم، هو وعامر بــن الطفيل، وكانا لم يؤمنا، وقد تهدّدا النبي صلى الله عليه وسلم، ففيمــا همــا في الطريق، أرسل الله الطاعون على عامر، وصاعقة على أربد أحرقته، فقال لبيد يرثي أخاه [2]:

يَا أَرْبَـدَ الْخَيْـرِ الْكَـرِيمِ نجَـارَة ❁ أَفْرَدْتَنِي أَمْـشِي بِقَـرْنٍ أَعْـضَبِ
ذَهَبَ الَّذِينَ يُعَاشُ فِـي أَكْنَـافِهِم ❁ وَبَقِيتُ فِي قَوْمٍ كَجِلْـدِ الأَجْـرَبِ
يَتَـآكَلُونَ خيَانَـةً وَمَـلاَذَةً ❁ وَيُعَابُ قَائِلُهُم ،وَإِنْ لَـمْ يَـشْغَبِ
إِنّ الرَّزِيئَـةَ لاَرَزِيئَـةَ بَعْـدَهَا ❁ فُقْدَانُ كُلِّ آبٍ كَضَوْءِ الكَوْكَـبِ

فالشاعر رأى في صورة لبيد، بعد فقدان أخيه أربد، مــا يقــرّب إلى ذهن السامع صورة الشاعر، بعد أن تولى عنه الشباب، فراح يوظّــف هذه الإشارة في شعره.

---

1)- عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص: 108.
2)- ينظر بطرس البستاني، دائرة المعارف: 766/2.

والحق إنّ الأمثال والقصص من أدقّ أساليب التعبيـــر، وأبلغهـــا تأثيرا في النفوس والعقول، فهي تشكل معلما بارزا مـــن معـــالم منهـــاج التربية، كما تعد من أهمّ الوسائل التربوية، إذ يسهم في تقـــويم الأخـــلاق، وإرشاد الناس إلى الطريق الصحيح السليم، فربّ مثل أو قصّة لها فعلهـــا في النفس ما تعجز عنه مائة محاضرة في الأخلاق والمثل العليـــا، ومـــا يقصّر دونه ألف كتاب في التهذيب الاجتماعي، والتوعية الأخلاقية.

ولم يكن الجانب الإخباري في القصص التاريخي الـــذي وظّفـــه (ابن خميس) في شعره مقصودا لذاته بقدر ما كان وسيلة لغاية توجيهيـــة نبيلة هي أخذ العظة والعبرة، فما ذكر هذه الشخصيات وذكر حـــوادثهم إلاّ خدم لهذه الغاية. وحسبنا من ذكر أهمية القَصَص، قوله تعالى: ﴿ **لَقَدْ كَانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لأُوْلِي الأَلْبَابِ مَا كَانَ حَدِيثاً يُفْتَرَى وَلَكِن تَصْدِيقَ الَّذِي بَيْنَ يَدَيْهِ وَتَفْـــصِيلَ كُـــلَّ شَـــيْءٍ وَهُـــدًى وَرَحْمَـــةً لِّقَـــوْمٍ يُؤْمِنُـــونَ** ﴾ (يوسف:111)

ولم يكن التاريخ القديم، البعيد عن عصر الـــشاعر هـــو وحـــده المصدر الذي متح منه ابن خميس صوره، بل كان للتاريخ القريب الـــذي عاصره، أو قاربه حظه أيضا في بناء الصورة عنده، ولأجل إثبات هـــذا المعطى، نقدم الأنموذج الآتي:

عندما أراد (ابن خميس) مدح السلطان (محمد الثالث) المعـــروف بـــ (المخلوع) راح يتوغّل في تاريخ مسلمي الأندلس، ويعـــدّد رجـــالات (بني نصر) وما لهم من آثر تاريخي. يقول (ابن خميس) [1]:

---

1)– الإحاطة: 2/550–551. **الأعلاج:** النصارى.

أَبْقَى أَبُــو عَبْــدِ الإِلَــهِ مُحَمَّــدٌ* ❁ مَا شَــادَ وَالِــدُهُ أَبُــو الحَجَّــاجِ
وَبَنَى أَبُو إِسْــحَاقَ قَبْــلُ وصِــنْوُهُ ❁ رُكْنَ الضَّعِيفِ ومَوْئِــلَ المُحْتَــاجِ
وَجَرَى عَلَى آثَــارِ أَسْــلاَفٍ لَهُــمْ ❁ دَرَجُــوا وَكُلُّهُــمُ عَلَــى مِنْهَــاجِ
مَــا مِــنْهُمُ إِلاَّ أَغَــرُّ مُبَــارَكٌ ❁ مِصْبَاحُ لَيْــلٍ أَوْ صَــبَاحُ عَجَــاجِ
بَيْتٌ بَنَــوْهُ مِــنْ سَــرَاوَةِ حِمْيَــرٍ ❁ فِي الذِّرْوَةِ العَلْيَــاءِ مِــنْ صِــنْهَاجِ
كَمْ كَانَ فِي المَاضِينَ مِنْ أَسْــلاَفِهِمْ ❁ مِنْ رَبِّ إِكْلِيــلٍ وَصَــاحِبِ تَــاجِ
آسَاسُ كُلِّ رِئَاسَــةٍ وَرُؤُوسُ كُــ ❁ ــلِّ سِيَاسَةٍ وَلُيُوثُ كُــلِّ هَيَــاجِ
أَعْيَتْ نُجُومُ اللَّيْلِ مِنْ سَــهَرٍ وَمَــا ❁ أَعْيَ أَبُــو مُوسَــى مِــنَ الإِدْلاَجِ
حَتَّــى أَصَــارَتْهُ لِرَحْمَــةِ رَبِّــهِ ❁ يَــوْمَ العُقَــابِ وَقِيعَــةُ الأَعْــلاَجِ
وَأُقِيمَ نَجْــلُ أَخِيــهِ بَعْــدَ مَقَــامِ ❁ فِــيهِمْ يُطَــاعِنُ مِثْلَــهُ ويُــوَاجِي
فَــرْدًا يَلُــفُّ كَتَائِبًــا بِكَتَائِــبٍ ❁ وَيَكُــبُّ أَفْوَاجًــا عَلَــى أَفْــوَاجِ
حَتَّى تَجَلَّى دَجْنُ كُــلِّ عَجَاجَــةٍ ❁ عَنْهُمْ وَأَمْسَكَ رَعْدُ كُــلِّ ضَــجَاجِ
مَنْ مِثْلُ يُوسُفَ* فِي نِزَالِ كَتَائِــبٍ ❁ وَلِقَــاءِ أَعْــدَاءٍ وَخَــوْضِ لِجَــاجِ

---

* – الغالب النصري (595هـ، 671هـ): أبو عبد الله محمد بن يوسف من آل نصر بن الأحمر الخز رجي الأنصاري أمير المسلمين الملقب بالغالب بالله، مؤسس دولة بني الأحمر في الأندلس، وتعرف بالدولة النصرية، بويع سنة 629 هـ وامتلك غرناطة عاصمة الأندلس سنة 635هـ، واشبيلية وقرطبة، واستولى على مالقة والمرّية، توفي سنة 671هـ. (الأعلام: 151/7)

* – يوسف بن نصر الخزرجي، أبو الحجاج، والد السلطان محمد بن يوسف النصري أول ملوك بني الأحمر.

ويمضي الشاعر في تعداد مناقب أسلاف السلطان (محمد الثالث) وجعلها أمثلة حيّة تشهد على أصالة كرم وشجاعة ممدوحه، إلى أن يصل إلى ربط نسبه بهم في معرض افتخاره بنفسه، فيقول[1]:

إِنَّا بَنِي قَحْطَانَ لَمْ نُخْلَقْ لِغَيْـــرِ غِيَاثِ مَلْهُوفٍ ومَنْعَةِ لاَجِي ❁
بِسُيُوفِنَا البِيضِ اليَمَانِيَةِ الَّتِي ❁ طُبِعَتْ لِحَزِّ غَلاَصِمَ ووِدَاجِ
وَلَنَا مَفَاخِرُ فِي القَدِيمِ شَهِيرَةٌ ❁ كَالصُّبْحِ فِي وَضَحٍ وفِي إِبْلاَجِ
مِنَّا التَّبَابِعَةُ الَّذِينَ بِبَابِهِمْ ❁ كَانَتْ تُنِيخُ جُبَاةُ كُلِّ خَرَاجِ
وَلِأَمْرِهِمْ كَانَتْ تَدِينُ مَمَالِكُ الـــدُّنْيَا بِلاَ قَهْرٍ ولاَ إِحْرَاجِ ❁
مَنْ يَقْتَدِحْ زَنْدًا فَإِنَّ زِنَادَهُمْ ❁ فِي الجُودِ وَارِيَةٌ بِلاَ إِخْرَاجِ
أَبْوَابُهُمْ مَفْتُوحَةٌ لِضُيُوفِهِمْ ❁ أَبَدًا بِلاَ قُفْلٍ ولاَ مِزْلاَجِ

وكان للأعلام والشخصيات القريبة من عهده – أيضا – دورها في بناء صوره، فها هي شخصية الصوفي الكبير (أبي مدين شعيب) دفين العباد، تطفو على وجه بعض قصائده، إذ نسمعه يقول[2]:

وَجَادَ ثَرَى تَاجِ المَعَارِفِ دِيمَةٌ ❁ تَغُصُّ بِهَا تِلْكَ الرُّبَى والأَبَاطِحُ
إِلَيْكَ شُعَيْبَ بْنَ الحُسَيْنِ قُلُوبُنَا ❁ نَوَازِعُ لَكِنَّ الجُسُومَ نَوَازِحُ
سَعَيْتَ فَمَا قَصَّرْتَ عَنْ نَيْلِ غَايَةٍ ❁ فَسَعْيُكَ مَشْكُورٌ وَتَجْرُكَ رَابِحُ

1)– المصدر السابق: 2/ 551– 552.
2)– عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص: 86.

وهذا الإشارة الصادرة عن (التلمساني) توضح ميولاته الصوفية، وما ذكره (أبا مدين) إلا من قبيل التأثر بمنهجه الصوفي.

إنّ هذا التعامل المرن مع التراث يعكس بحق مدى سعة الإطلاع، وحيز الثقافة عند شاعرنا، كما يعكس دوافع هذا التوظيف الواعي عنده، وتلك سمة في الشعر لا نجدها إلا قليلا. ومجمل القول: إنّ توظيف ابن خميس لتلك الأحداث التاريخية كان لها دوافعا في أغلبها دوافع أخلاقية تربوية ،فما قصّة النعمان باني الخورنق، وقصّة عروة الرحّال وكليب وائل إلا أمثله حيّة على أنّ هذه الدنيا فانية لا تدوم لأحد، ولو كان منها في أعزّ نصاب، يقول ابن خميس[1]:

وَلَكِنَّهَا الدُّنْيَا تَكُـرُّ عَلَـى الفَتَـى ❁ وَإِنْ كَانَ مِنْهَا فِـي أَعَـزِّ نِـصَابِ
وَعَادَتُهَـا أَلاَّ تَوَسُّـطَ عِنْـدَهَا ❁ فَإِمَّـا سَـمَاءٌ أَوْ تُخُـومُ تُـرَابِ
فَلاَ تَرْجُ مِنْ دُنْيَـاكَ وُدًّا وَإِنْ يَكُـنْ ❁ فَمَا هُوَ إِلاَّ مِثْـلُ ظِـلِّ سَـحَابِ

هكذا غدت تلك القصص والأعلام أمثلة حية وجب الاعتبار بها، والحق أن ابن خميس التلمساني في بنائه لتلك الصور الشعرية لم يحرص كليّة على الجانب الفنّي بقدر ما حرص على الغرض الذي كان يرمي إليه من حُكمه على الدنيا، أو افتخاره، أو مدحه لذا اتسمت صوره الشعرية – في مجملها – **بطابع البساطة والوضوح والنمطية.**

1)– المقري، نفح الطيب: 287/7–288.

الفصل الثالث

أنماط الصورة والأساليب المشكلة لها

أولا – الصورة البلاغية

1– الصورة التشبيهية

2– الصورة الاستعارية

3– الصورة الكنائية

ثانيا – الصورة الوصفية

1– وصف الطبيعة

2– وصف المرأة

3– وصف الخمرة

أنماط الصورة والأساليب المشكلة لها

بادئ ذي بدء لا بد أن نقر أن دراسة أنواع الصورة وأنماطها أمر غير يسير، ذلك أن نقادنا المحدثين قد ذهبوا مذاهب شتى في دراسة أنماطها وأنواعها، حتَّى لا يكاد القارئ والدارس أن يجد نهاية لهذه الأنواع وتفريعاتها، أو أن يلمس سمة ثبات أو تحديد لها.

ومرد هذا في نظرنا راجع إلى طبيعة المصطلح نفسه – أي الصورة الشعرية – ، المتّسم بالغموض وعسر التحديد – كما سبق وأن أشرنا – وإلى تعدد طروحات النظريات النقدية المفسّرة للعمل الأدبي، وتباين أذواق النقاد في الإحساس بالقيمة الفنية لهذا التشكيل الأسلوبي(1).

ولقد ارتبطت دراسة أنماط الصورة الشعرية عند بعض دارسينا بالمفهوم البلاغي للمصطلح – على اختلاف أنواعها – ارتباطا بيّنا، لطبيعة هذه الأشكال التصويرية في المفهوم البلاغي الحديث، فالاستعارة – كما قال علي البطل: « تصويرية بطبيعتها، لذلك فهي تخلق ما يسمّى اللغة (التجسيمية) .. وليست مغالطة (زخرفية)، كما كانت عند البلاغيين التقليديين، وهذا تقدُّمٌ مهمٌّ في النظر إلى وظيفة المجاز في التجربة الفنية، وعلاقة الاستعارة – بوصفها صورة – بالأسطورة» (2) .

يشمل مصطلح (صورة)، عند الكثير من نقادنا، جميع الأساليب البلاغية التي تفيد المقارنة والمشابهة والمجاورة، وبعض الأساليب الحقيقية التي تفيد التصوير كالوصف، وهذا الذي سوف نضطلع به،

---

1)– انظر بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص: 105.

2)– علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس ط 2، 1981، ص: 24.

ونحن نستقرئ شعر (أبي عبد الله ابن خميس التلمساني) الذي توسّل بهذه الوسائل في صياغة صوره الفنية .

أوّلا ـ الصورة البلاغية:

لقد سلك دارسو البلاغة، في وقتنا الحاضر، على ما قرَّره (السكَّاكي) في (مفتاحه) من أنّ علم البلاغة يشمل: علم المعاني، وعلم البيان، وعلم البديع[1].

ومباحث هذه العلوم قد كانت مختلطة بعضها ببعض في كتب السَّابقين من علماء العربية، وكانوا يطلقون عليها اسم (**البيان**) تارة، واسم (**البلاغة**) تارة أخرى .

والبيان في اللغة هو الفصاحة واللَّسن، يقال: "كلام بيّن" بمعنى فصيح، والبيِّن هو السّمح اللّسان، الفصيح، الظريف، العالي الكلام، القليل الرتج [2].

فالبيان، في معناه اللغوي –كما هو واضح – لا يخرج عن الكشف والإيضاح، وعلوّ الكلام وإظهار المقصود، وبهذا المعنى، ندرك قوله تعالى: ﴿ **الرَّحْمَنُ، عَلَّمَ الْقُرْآنَ، خَلَقَ الْإِنسَانَ، عَلَّمَهُ الْبَيَانَ**﴾ [الرحمن1–4]، أو ندرك ما جاء في الحديث النبوي: (**إنَّ مِنَ البَيَانِ سِحْرًا، وَإِنَّ مِنَ الشِّعْرِ حُكْمًا**)[3] .

---

1)– انظر توفيق الفيل، فنون التصوير البياني، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ط1، 1987، ص: 20.

2)– انظر ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1992 (مادة بين)

3)– الإمام احمد بن حنبل، المسند، ج442/6، وانظر سنن أبي داود: ج199/13.

وبقيت هذه الدلالة مرتبطة بهذا اللفظ زمنا، دون أن تستأثر لدى أهل اللغة والأدب بالمدلول الخاص، إلى أن كان القرن (الثالث الهجري) أين وجدنا (الجاحظ) في (بيانه) يعقد بابا خاصا له، لنجد هذا المعنى المتجدّد المنفتح: « البيان اسم جامع لكلّ شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السّامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله، كائنا ما كان ذلك البيان، ومن أيّ جنس كان الدّليل، لأنّ مدار الأمر، والغاية التي إليها يجري القائل والسّامع، إنما هو الفهم والإفهام، فبأيّ شيء بلّغت الإفهام، وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع »[1].

ويأتي (ابن رَشِيق) القيرواني في (العمدة) فلا يكاد يضيف شيئا ذا بال إلى هذا المعنى، حين ينقل عن (الرماني) قوله: « البيان هو الكشف عن المعنى حتّى تدركه النّفس من غير عقله، وإنما قيل ذلك، لأنه قد يأتي التعقيد في الكلام الذي يدلّ، ولا يستحق اسم بيان»[2].

أمّا (عبد القاهر الجرجاني)، فلم تنفصل عنده لفظة (بيان) عن معنى الكشف والوضوح، فيقرن الفصاحة والبلاغة والبراعة والبيان، فيجعلها دلالة واحدة « ممّا يعبّر به عند بعض القائلين على بعض ما نطقوا، وتكلّموا، وأخبروا السّامعين عن الأغراض والمقاصد، وراموا أن

1)- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، (د.ط.ت): 76/1.

2)- الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، قدَم له وشرحه: صلاح الدين الهواري وهدى عودة، دار ومكتبة الهلال، ط1، 1996: 1 / 403.

يُعْلِموهم ما في نفوسهم، ويكشفوا لهم عن ضمائر قلوبهم» [1] .

وظَلَّ هذا المفهوم الواسع للكلمة متداولا، إلى أن جاء (السكّاكي)، فقسّم البلاغة إلى ثلاثة علوم، وجعل لكلّ علم تعريفا خاصا، فقال عن البيان: « هو معرفة إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة، بالزيادة في وضوح الدلالة عليه، وبالنقصان، ليحترز بالوقوف على ذلك الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المراد منه» [2] .

ومن هنا أصبحت كلمة (البيان) عنوان علم له قواعده وأصوله ومباحثه، وأنماطه التي أشهرها: التشبيه والاستعارة والمجاز المرسل والكناية. هذه المباحث تزداد أهمَيتها لضمّها «الوسائل الرئيسة التي يرسم بها الأسلوب العربي الصورة الفنية»[3].

ويثير مبحث (البيان) مبحثا آخر، متصلا به، منطوٍ عليه، هو (المجاز)، ذلك أنّ المجاز كان أهمّ أداة في التعبير الشعري؛ واللغة العربية – كما يقول (العقاد) – لغة مجاز، وما المجاز إلاَّ « الأداة الكبرى في عملية التعبير الشعري، لأنَه تشبيهات وأخيلة، وصور مستعارة، وإشارات ترمز إلى الحقيقة المجرَّدة بالأشكال المحسوسة، وهذه هي العبارات في جوهرها الأصيل » [4].

---

1)– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تقديم: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا– بيوت، 2002، ص: 97.

2)– أبو يعقوب يوسف السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط1، 1420 2000: ص 249.

3)– إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للطبع والنشر، ط1، 2000: 148.

4)– محمود عبَاس العقَاد، اللغة الشاعرة، مكتبة غريب، القاهرة، د ط ت، ص: 46.

وذِكْرُنا للمجاز، والتنويـه بأهميّتـه، لـيس مـن بـاب الحـشو أو الإطناب، ذلك أنّ المجاز – كما يقول فريـدمان نورمـان – لـيس فـي حقيقة أمره إلاّ الصورة[1]، بل إنّ الشعر «من غير المجـاز كتلـة جامـدة، ذلك لأنّ الصورة المجازية هي جزء ضروري من الطاقة التي تمدّ الـشعر بالحياة»[2]. ومن هذا المنطلق، يمكننا فهم (هربرت ريـد) عنـدما يقـول: « يجب علينا دائما أن نتهيأ للحكم على الشاعر بقوة المجاز في شعره » [3].

إنّ المجاز، بوصفه أسلوبا بلاغيا، حقيقيـةٌ واقعـةٌ فـي اللغـة، لا سبيل إلى إنكارها، والحديث عنه تحت ظلّ أسماء ومصطلحات يعـود إلى العصور المتأخرة، مع أهل الكلام، والمعتزلة بصفة خاصـة، حيـث كان لهم فضل التعمّق في دراسته[4]، وإنْ أُخذ عليهم، أنهم جعلوا (المجاز) يتضمّن فنونا بلاغية شتّى، ويشمل ضروبا بيانية عدّة [5]. ولمّا جاء (عبـد القاهر الجرجاني) بكتابه (أسرار البلاغة)، وهو مؤلف عمدة في أصـول

1)- مصطفى الصاوي الجويني، البيان فن الصورة، دار المعرفـة الجامعيـة، الإسـكندرية، 1993: 174. نقلا عن نورمان فريدمان (الصورة الفنية) ترجمة: جابر عصفور،مجلة الأديب العراقية، العدد: 16: 95.

2)- أحمد مطلوب، الصورة في شعر الأخطل الصغير، ص: 42.

3)- سي دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد الجنابي ومالك مري، وسلمان إبـراهيم، بغداد، 1982: 20.

4)- تقي الدين ابن العباس ابن تيمية، الإيمان (من مجموع الفتاوى)، تحقيق: مـصطفى عبـد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان، ط1،1421/2000،المجلد الرابع، الجـزء السابع: ص60، وينظر حورية عبيب (أساليب الحقيقة والمجاز في القرآن الكريم سـورة الكهف نموذجا)جامعـة الجزائـر، معهـد اللغـة العربيـة وآدابهـا، 1996/ 1997، (رسالة ماجستير مخطوط) ، ص: 70.

5)- توفيق الفيل، فنون التصوير البياني، ص: 15.

البيان والمجاز، سار من جاء بعده على نهجه، وأتموا البناء الذي وضـــع أُسُسه وشيّد أَرْكانه[1].

بيد أنّ العيب الذي يؤخذ على هؤلاء جميعا، أنَهم تجنّبوا تجنّبا لا عمد فيه، بيان علاقة هذه الأساليب وصلتها بنفس المبدع، وبراعة ذهنـــه، وحدّة خياله، واطمأنت أنفسهم على اعتبارهـــا حليـــة لفظيـــة، وزخرفـــة كلامية، وظيفتها الأساسية الكشف والإيضاح لا غير.

إنّ طبيعة المادة الشعرية التي بين أيدينا، ونعني بها (شعر ابـــن خميس التلمساني)، وبعد التنقيب عليها وإحصائها، أســـلمتنا إلـــى ثلاثـــة أنماط بيانية كان الشاعر قد توسّل بها في بناء صوره، وتخريجها، وكانت الأنماط:

* الصورة التشبيهية.
* الصورة الاستعارية.
* الصورة الكنائية .

1ـ **الصورة التشبيهية** :

فنٌّ (التشبيه) مبحث متصل بعلوم شتّى، مثل علم البيـــان، وعلـــم النّفس، وعلم الجمال، والنّقد، شأنه في ذلك شأن بقيـــة اللفنـــون البلاغيـــة الأخرى. والصورة (التشبيهية) جزء من تكوين التجربة الـــشعورية عنـــد الأديب، وهي ملمح العمل الأدبي الفني، تنوعت فـــي أشـــكال وقوالـــب، تطاوع رغبة الفنَّان في التعبير، وتتنقل معه في نظرته الـــسَّريعة، أو فـــي

1)– المرجع السابق، ص: 30.

تأمّله الطويل، فتكون عونا له في كشف مكنونات صـــدره فـــي القـــصائد المتأنية التي يعيد فيها التشكيل اللغوي، ويشذب تداخلها، وكذلك الشأن فـــي تلفت لا يكاد يهدأ عن يمين وشمال، وإلى هذا الطرف وذاك البعيد[1].

وممَّا لا شك فيه، أنّ التشبيه ليس خاصّية شـــعرية فقـــط، بـــل خاصية لغوية عامة، ولكن الاستعمال الـــشائع المتـــداول لـــه، لا يحـــط أو ينقص مرتبة الاستعمال الشعري، يؤكد هذا القول ما أثبته (المبرِّد) في (كامله)، إذ يقول: « والتشبيه جار كثيرا في كلام العرب، حتى لـــو قـــال قائل: "هو أكثر كلامهم"، لم يبعد» [2] .

فالفتنة بالتشبيه فتنة قديمة، بل إنّ البراعة في صـــياغته اقترنـــت لدى بعض الشعراء الأوائل بالبراعة في نظم الشعر نفـــسه [3]. وأوضـــح هذه الشواهد ما يُرْوى عن (عبد الرحمن) ابن (حسّان بن ثابت)، جاء أباه في صغره باكيا، يردد قوله: " لسعني طائر"، فقال له حسان: " **صفه** لـــي يا بني "، فقال عبد الرحمان: " **كأنّه** ثوب حبرة "، فاهتزّ (حسّان)، وقـــال: " قال ابني الشعر، وربّ الكعبة ". " [4].

فالشيء اللاّفت في هذا الشاهد، أنّ (حسّانا) رأى في القدرة علـــى الوصف، القدرة على قول الشعر، وليس بغريب أنْ يحتلّ التـــشبيه هـــذه

---

1)- فايز الداية، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربـــي، دار الفكـــر، دمـــشق، ط 2، 1996، ص: 94.

2)- أبو العباس المبَرد، الكامل في اللغة والأدب، تحق: عبد الحميـــد هنـــداوي، دار الكتـــب العملية، بيروت، ط1، 1999: 2 /396

3)- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 104.

4)- الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيـــروت، ط 3، 1969: 3 /65.

المكانة المرموقة، ونقادنا القدامى قد اهتموا به اهتماما بالغا، حتى جعله أحدهم أصلا من أصول الشعر، وقاعدة من قواعده، بل، وعُدَّ عند (قدامة بن جعفر) غرضا من أغراض الشعر، وفنًّا مستقلا بذاته، جُعِلَت له نفس الأهمية التي يحتلها المدح والرثاء والهجاء [1].

وأغلب الظن، أنَّ سرَّ هذا الاهتمام، يرجع إلى أنّ للخيال نصيب في التشبيه، إذ يَعْمَلُ عمل السّحر، في إيضاح المعاني وجلائها، وينقل النفس من الشيء الذي تجهله، إلى الشيء الذي تعلمه.

وعلى الرّغم من هذه الأهمية التي أولاها نقادنا القدماء للتشبيه، إلاّ أنَّ، السّمة العامة لنشاط التشبيه عندهم، لا يكاد يخرج عن فكرة الإيضاح وكشف المعنى، وتمكين المخاطب منه. وهي الفكرة التي ردّدها (ابن رشيق)، حين قال: « والتشبيه والاستعارة جميعا، يخرجان الأغمض إلى الأوضح، ويقرِّبان البعيد، كما شرط الرماني في كتابه» [2].

فقضية (الوضوح) التي أكّد عليها النقاد والبلاغيون القدامى،لم يغفل عنها حتى إمام البلاغة وشيخها (عبد القاهر الجرجاني) الذي اهتم أكثر من غيره بالتشبيه في (الأسرار)، فقط دون بيان الصّلة بين التشبيه، وبين وجدانية الإبداع نفسه، أو الاهتمام بالدلالات النفسية له. فهذا الطرح – كما يقول حسن عبد الله – طرح يكاد يكون عاما في دارسات القدماء ذلك أنّ الحرص على التشابه الخارجي في بعض صفات الصورة لم يواكبه، بنفس الدرجة من الحرص، الإحساس بدلالتها النفسية، وهي الأهمّ

1)– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص: 107.
2)– الحسن بن رشيق، العمدة: 1/ 456.

في مضمون الصورة بوجه عام، فضلا عن ضرورة تماسك مجموع صور القصيدة، في شعور موحّد، وهو أمر لم يلتفت إليه[1].

فالصورة (التشبيهية) إذاً، هي تعامل مع الواقع المحسوس، ومع الجوانب التجريدية الفكرية، ومع أعماق الإحساس النفسي الدّاخلي، وهي تتوزّع، بحسب المواقف الانفعالية، وليس هنالك نقطة محورية ثابتة للمحسوس، أو المجرّد النفسي، بل يملي اتخاذ هذا أو ذاك منطلقا السّياق، وتجربة الفنان المعبّر عنها [2].

والاختلاف بين طبيعة الصورة التشبيهية (القديمة والحديثة)، أمر منطقي، لا يؤدي إلى إلغاء ما صاغه القدماء من صور فنية، وما حاول أن يتفرّد به المعاصرون، فالاختلاف يحتّمه ذوق العصر، ومتطلباته، ومكوناته الثقافية. والفرق يكمن في أنّ النظرة القديمة، حرصت على إيجاد الشّبه الحسّي بين طرفي التشبيه في العالم الخارجي، وألحّت على التطابق والتجانس بين المماثلات، في حين أنّ النظرة المعاصرة للتشبيه، تُقيم التماثل وفق الإدارك الداخلي لحركة الأشياء، وانفعال الشاعر بها [3].

إنّ اعتماد أسلوب (التشبيه)، واستخدامه في مجال التصوير البياني، كان من الظواهر الملفتة للنظر عند شعرائنا القدامى، ومنهم شاعرنا (ابن خميس) الذي نالت الصورة التشبيهية عنده، بأنواعها وأقسامها، اهتماما بالغا في شعره، تشهد به هذه الأمثلة المكثّفة للتشبيهات.

---

1)- حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص: 148.

2)- فايز الداية، جماليات الأسلوب، ص: 72 (بتصرف).

3)- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص: 126. (بتصرف).

يقول (ابن خميس) متغزّلا [1]:

نَظَرَتْ إِلَيْكَ بِمِثْلِ عَيْنَـــيْ جُــؤْذَرِ ❁ وَ تَبَسَّمَتْ عَنْ مِثْلِ سِمْطَيْ جَــوْهَرِ
عَنْ نَاصِعٍ كَالـــدُّرِّ أَوْ كَـــالْبَرْقِ أَوْ ❁ كَـــالطَّلْعِ أَوْ كَـــالأُقْحَوَانِ مُؤَشَّـــرِ
تَجْرِي عَلَيْـــهِ مِـــنْ لَمَاهَـــا نُطْفَـــةٌ ❁ بَلْ خَمْـــرَةٌ لَكِنَّهَـــا لَـــمْ تُعْـــصَرِ
وَكَذَاكَ سَاجِي جَفْنِهَا لَوْ لَمْ يَكُـــنْ ❁ فِيهِ مُهَنَّـــدُ لَحْظِهَـــا لَـــمْ يُحْـــذَرِ
لَوْ عُجْتَ طَرْفَكَ فِي حَدِيقَةِ خَـــدِّهَا ❁ وَ أَمِنْتَ سَـــطْوَةَ صُـــدْغِهَا الْمُتَنَمِّـــرِ
لَرَتَعْتَ مِنْ ذَاكَ الحِمَى فِـــي جَنَّـــةٍ ❁ وَ كَرَعْتَ مِنْ ذَاكَ اللَّمَى فِي كَـــوْثَرِ

يشبّه الشاعر في هذا الشاهد، عيني صـــاحبته بعينـــي الجـــؤذر (صغير البقر الوحشي)، كما يشبّه صفَّيْ أسنانها بعقديْ جوهر، فيقول: إنّ ثغرها ناصع البياض كاللؤلؤ، أو كضوء البرق، أو كلون طلـــع النَّخـــل، أو كزهر الأقحوان الأبيض المفلّج الأوراق، هذا الثَّغر الباهر يجمله ريقـــا سائغا، فكأنه خمر تلعب بالعقول. ولولم يكن من فاتر جفنها سيف يحميهـــا من النظرات، لاستبدّ الناظرون بها. فإن ملْت بنظرك إلى خـــدّها، تتفيّـــأ جمالها، فلا تأمنْ عقرب صدغها المتربّص، يمنعك من نعمة النظر إليهـــا، أو العبّ من لمَاها الكوثري.

1)- عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص: 110. **الجؤذر:** ولد البقر الوحشية يـــشبّه به الحسان لجمال عيونه. **السّمط:** الخيط الذي ينظم فيه. **المؤشر:** الحسن الثغر. **اللمّـــى:** سمرة مشبوبة بسواد في الشّفاه. **النطفة:** الماء الصافي. **السّلاف:** أفضل الخمر وصـــفوته. **النّهى:** العقل. **ساجي الطرف:** الفاتر اللّين الساكن. **لحظها:** اللحظ: مؤخر العين مما يلـــي الصدغ، واللحظات: النظرات. **الطرف:** البصر. **الصّدغ:** ما بـــين العـــين وأصـــل الأذن. **رتع:** أقام وتنعم وأكل فيه وشرب ما شاء. **كرعت:** شربت ماء الكرع وهو ماء السماء.

ولاشك أنّ هذه الصورة (التشبيهية) تتسم بالحسية (البصرية) حضر فيها (اللون) بقوّة، وأدرك بقرينة مجازية مثل (جوهر، ناصع، الدرّ، البرق، الأقحوان،). ولقد كان (البياض) من (موتيفاته) الفرعية الحاضرة بقوّة، وله حضوره المعلّل، ذلك أنّ الشاعر صوفيّ النزعة، وقصيدته التي بين أيدينا صوفية كذلك، قد اتخذتْ من المرأة رمزيتها، ديدن شعراء هذا الاتجاه، فكانت المرأة فيه صورة ذلك المحبوب الطاهر الناصع، رمز (المحبّة الإلهية) الناصحة، البيضاء الطاهرة، النقية الصافية التي يفوق جمالها كلّ جمال.

وتتمة لهذه الصورة الواضحة للنظرة والأسنان والخدّ، تأتي الصورة المسترسلة الكاشفة لجمال المرأة، يقول الشاعر في نفس القصيدة[1]:

طَرَقَتْكَ وَهْنًا وَالنُّجُومُ كَأَنَّهَا ❁ حَصْبَاءُ دُرٍّ فِي بِسَاطٍ أَخْضَرِ
بَيْضَا إِذَا اعْتَكَرَتْ ذَوَائِبُ شَعْرِهَا ❁ سَفَرَتْ فَأَزْرَتْ بِالصَّبَاحِ الْمُسْفِرِ
سَرَحَتْ غَلاَئِلَهَا فَقُلْتُ: سَبِيكَةٌ ❁ مِنْ فِضَّةٍ أَوْ دُمْيَةٌ مِنْ مَرْمَرِ
مَنَحَتْكَ مَا مَنَعَتْكَ يَقْظَانًا فَلَمْ ❁ تُخْلِفْ مَوَاعِدَهَا ولَمْ تَتَغَيَّرِ
وَكَأَنَّمَا خَافَتْ بُغَاةَ وُشَاتِهَا ❁ فَأَتَتْكَ مِنْ أَرْدَافِهَا فِي عَسْكَرِ

يقول: إنّ صاحبته زارته مع اللّيل، والسّماء تنتثر لآلئ نجومها على بساطها الأخضر .. غادةٌ بيضاءُ، إذا كشفت عن وجهها، وأسبلت شعرها، امتهنت الصّباح المشرق وازدرت بضيائه، فبدت، كأنها سبيكة

1)- عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص: 110-111.

من فضّة، أو دمية من مرمر .. إنّه لم يرها حقيقة في اليقظة، وإنما كـان ذلك في الأحلام، فهيّجته، كما تهيّج الشجون مغتربـا عـن إلفـه، فهـو متشوِّق، تتَقد أحشاؤه ولعا، ويستعر قلبه ولها وهياما.

ونستطيع من خلال الأبيات التي تناولناها في وصف المـرأة، أن نقول: ان الصلّة بين الشاعر والمرأة، كانت قائمة عن طريـق الـصور الجزئية، وهي صور بُنيت بأسلوب التشبيه غالبا والمجاز عموما وأبرزت لنا قيمة الجمال الذي اضطلع الشاعر بوصفه.

وهذه الصور (التشبيهية) التي استعان بها (ابن خميس)، في تقديم لوحته الفنية قيمة الأثر فنيا في مجملها، لأنّ الشاعر هدف، عند الاسـتعانة بها، إلى غاية (جمالية) يتطلبها العمل الأدبي، وتمليها الحاجـة النفـسية، وجاءت في الأغلب الأعم لغاية (ايحائية رمزية)، لذلك تجاوزت الوظيفة التقريرية إلى الوظيفة الجمالية،والوظيفة الرمزية.

واهتمام ابن خميس بمحاكاة صور الأقدمين، وتـأثره بالـشعراء الصوفيين السابقين في أساليبهم، جعله يتجه كلّية إلى اقتباس المواصـفات المعروفة المتداولة، يتضح هذا لدى تتبعنـا دوران تـشبيهات ومجـازات استخدمها الشاعر في وصف الثغر والوجه وجمال العيون، فالثغر لا يكاد يعدو مشبها للأقحوان، أو بالبَرَد، أو الـدرّ، أو لمعـان البـرق، وريـق الموصوفة لا تكاد تخرج عن السلافة والخمرة..، ولعلّ مقابلة هذه الصور التشبيهية، بصور مشابهة لها من تراثنا الشعري يعزّز مـا ذهبنـا إليـه. وسوف نتّخذ من شعر عمر بن أبي ربيعة أنموذجا لنا على ذلـك، يقـول

عمر بن أبي ربيعة، مشبها الأسنان بالأقاح (الأقحوان) والبرد[1]:

غَـــادَة يَفْتَـــرّ عَـــنْ أَشْـــنَابِهَا ❋ حِـــينَ تَجْلُـــوهُ، أَقَـــاحٌ أَوْ بَـــرَد

أو نعت الأسنان بسنا البرق[2]:

فَابْتَـــسَمَتْ عَـــنْ نَيِّـــرٍ وَاضِـــحٍ ❋ مُفَلَّـــــجٍ عَـــــذْبٍ إِذَا فُـــــتِّلا

كَـــــأُقْحُوَانِ الرَّمْـــــلِ فِي جَـــــائِزٍ ❋ أَوْ كَـــــسَنَا البَـــــرْقِ إِذَا هَلَّـــــلا

أما الريق فهو شبيه بالخمرة[3]:

وَكَـــأَنَّ فَاهَـــا عِنْـــدَ رَقْـــدَتِهَا ❋ تَجْـــرِي عَلَيْـــهِ سُـــلاَفَةُ الخَمْـــرِ

أو يشبه العسل[4]

تَجْلُو بِمِـــسْوَاكِهَا غُـــرًّا مُفَلَّجَـــة ❋ كَأَنَّـــهُ أُقْحُـــوَانٌ شَـــافَهُ مَطَـــرْ

فَـــــأَذَاقَنِي لَذِيـــــذًا خِلْتُـــــهُ ❋ ذَوْبَ نَحْلٍ شِيبَ بِالْمَـــاءِ الخَـــصِرْ

أمَّا تشبيه عيني المرأة بعيني (الجؤذر) فصورة تراثيـــة، اعتـــاد الشعراء على توظيفها منها قول الراعي النميري[5]:

سَبَتْكَ بِعَيْنَـــيْ جُـــؤْذَرٍ حَفَلَتْهُمَـــا ❋ رِعَاثٌ وَبَرَّاق مِنَ اللَّـــوْنِ وَاضِـــحِ

---

1)- عمر بن أبي ربيعة، الديوان،. شـــرح: يوســـف فرحـــات، دار الجيـــل، بيـــروت، ط1، 1995/1416، ص: 125.

2)- عمر بن أبى ربيعة، الديوان، ص: 474.

3)- المرجع نفسه، ص: 287.

4)- المرجع نفسه، ص: 228.

5)- الراعي النميري، الديوان: شرح: واضح عبد الصمد، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1995/ 1416 ، ص: 71.

وقوله[1] :

وَعَيْنَـــــــانِ حُـــــــرّ مَآقِيهـــــــا ❁ كَمَـــا نَظَـــرَ العُـــدْوَةَ الجُـــؤْذُرُ

إنّنا ظاهرا لا نجد، ونحن نقلّب هذه الصور التشبيهية، إضـــافات جديدة، أو خلقا مبتكرا، فوضوح معالم الصورة وبـــساطتها عنـــد (ابـــن خميس)، يجد المتلقي (القارئ) نفسه يستقبلها بكل معطياتها المحدّدة سلفا، فلا عمق فيها ولا إيغال، ولا جهد فكري يبذل للوصول إلـــى المـــراد، إلاّ أننا مع نظرة مسترسلة محلّلة للمشاهد، نحسّ في شعره، من تجمـــع تلـــك الصورة، ومن المعجم الموظّف فيها، انسيابا ومرونة تغطي علـــى هـــذه الاجترارية والتبعية في التصوير.

وقريب من هذه الصور الواضحة لجمال المرأة، تـــأتي صـــورة (الخمرة) وأوصافها، حيث يعتمد الشاعر، وهو يصوّر خمرته الخاصـــة، أبسط أنواع التشبيه. يقول (التلمساني)[2]:

قُـــمْ نَطْـــرُدِ الهَـــمَّ بِمَـــشْمُولَةٍ ❁ تُقَـــصِّرُ اللَّيْـــلَ إذَا اللَّيْـــلُ طَـــالْ

وَ عَاطِهَـــــا صَـــــفْرَاءَ ذمِّيَـــــةً ❁ تَمْنَعُهَـــا الذِّمَّـــةُ مِـــنْ أَنْ تُنَـــالْ

كَالمِسْكِ رِيحًـــا واللَّمَـــى مَطْعَمًـــا ❁ وَالتِّبْرِ لَوْنًا وَالهَـــوَى فِـــي اعْتِـــدَالْ

إنّ المشبّه في هذه الصورة واحد هو (الخمرة)، والمـــشبّه بـــه متعدّد يتناسب مع جزئياتها، وهو (المسك) و(اللّمى) و(التبر) و(الهـــوى)،

---

1)- المرجع السابق، ص: 118.

2)- عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص: 114. **المـــشمولة:** الخمـــرة. **المـــسك:** إفراز يستخرج من نوع معين من حيوان الأيل. **التبر:** الذهب.

كما أنّ الأداة مذكورة هي (الكاف)، ووجه الشَّبه معلــوم هــو (الــريح) و(المطعم) و(اللون) و(الاعتدال).

ولا شك أنّ هذا النوع البياني، من أبسط أنواع التشبيه، وأقربهــا إلى الذّهن، فمعالم الصورة واضحة، والأركان حاضرة، والمــراد بــيّنٌ، وهي صورة جاهزة، تقريرية، بعيدة عن الغموض والتعقيد . ولعلّ مــردَّ ذلك كلّه اغتراف الشاعر من بحر التــراث الــشعري القــديم، وتــشبّعه بالتراث. وإنّ مثالا واحد يكفي للاستدلال على هــذا التقليــد مــضمونا، وخيالا، وتركيبا، من غير حاجة إلى إطناب. يقول الفرزدق[1] :

صَــفْرَاءُ تَنْحَـــلّ الزُّجَاجَـــة لَوْنَـــه ❁ فَتَخَالُ ذَوْبَ التِّبْرِ حَــشْوَ أَدِيمِهَــا

ولم تكن الصّور المذكورة آنفا، الصّور الوحيــدة التــي اتــسمت بالنمطية والتقليد، بل كانت الصور المخصّصة لممدوحيه، هي الأخــرى، صورا تقليدية، لم تخرج عن الإطار العام المرسوم عند الشعراء القــدامى، في مقاربة التشبيه، ومناسبة المستعار للمستعار له، وإيجاد الوصف، ومــا إلى ذلك، بل، ولم تخرج عن الذوق القديم العام من تشبيه الشجاع بالأســد، والكريم الجواد بالبحر، والحليم الرّزين بالجبل، والعالي المنزلــة بــالنجم، والشّهم الماضي في الأمور بالسّيف، والوجه الحــسن الجميــل بالــشمس أو القمر..[2].

يقول (ابن خميس) في ممدوحه (ابن الحكيم) [3] :

1)- الفرزدق، الديوان، ص: 125.

2)- ينظر أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص: 265.

3)- عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص: 76.

ظِـــــلٌّ إِذَا نَـــــصْطَافُ مُعْتَـــــدِلٌ ❁ عَطِـــرُ الـــشَّذَا وَحَيًـــا إِذَا نَـــشْتُوا

يشبّه الشاعر ممدوحه بالظّل، بجامع الاعتدال واللطافـــة، وهـــو بهذا أراد القول: إنّ (ابن الحكيم) لطيف في معاملته للآخرين، يشبه لطفـــه لطف الظّل في فصل الصّيف، إذ النّاس يلجؤون إليه، يحتمون بـــه عنـــد الملمّات، وربّما كان هذا التوظيف للظلّ قريبا من سنن العرب في كلامها، مترجما صورة بيئتها الصحراوية الخاصة، حيث الظـــلّ يغـــدو (معـــادلا موضوعيا).

كما شبَّه الشاعر، في الشطر الثاني، ممدوحه بالحيا، وهو نـــوع من الغيث يتميّز بالدفء، بجامع السّخاء واللطافة معا. وهذه الصورة التي رسمها (ابن خميس)، والمتوسّل فيها بأسلوب (التشبيه البليغ)، الـــذي يعـــدّ أرقى أنواع التشبيه من ناحية قيمته الجمالية والبلاغية، وأقواهم على حمل الشحنات العاطفية،لم تَحقَّق الغاية الجمالية كثيرا، ذلك أنّ حرص الـــشاعر على التطابق الحسّي، والتماثل الخارجي بين أجراء الصورة (التـــشبيهية)، وتجاهله الجانبَ النّفسي فيها، طبع الصورة بطابع البـــساطة والوضـــوح، و(القاموسية)، فلم تكد تتعدّ نقل الجانب الدلالي من الصورة، ليس إلاّ.

إنّ للصورة مستويين من الفاعلية:

1- مستوى دلالي: بوصف الصورة تركيبةً لغويةً فنيةً، تنقل معنًى.

2- مستوى نفسي: بوصف الصورة تنقل أحاسيس الشاعر ومشاعره.

ونجاح (الصورة الشعرية) في أداء مهَمّتها، يتوقّف علـــى مـــدى الارتباط والانسجام، بين هذين المستويين. يقول (كمال أبو ديب)، في هـــذا الصّدد: « إنّ حيوية الصورة، وقدرتها على الكشف والإثراء، وتفجير بُعْد

تلو بعْد من الإيحاءات في الذّات المتلقية، ترتبطان بالاتساق والانسجام اللذين يتحقّقان بين هذين المستويين للصورة. والصورة بهذا التحديد، قد تخفق في الكشف، وتحوّل دلالتها إلى عنصر سلبي، إذا بلغ الافتراق بين هذين المستويين درجة معيّنة من الحدّة» [1].

وعلى أساس هذا المعنى، لا يحقّق المتلقي (أفق انتظاره) تارة مع صور (التلمساني) وهو يصادف تلك الصور الاتباعية المجترّة التي درج عليها الخيال الشعري الكلاسيكي، في مثل تشبيه الممدوح، عند الشدائد والملمّات، ب(الكوكب الوهّاج) الذي يهتدى الناس بضوئه [2]:

طَلْقٌ إِذَا احْتَلَكَ الزَّمَانُ أَنَارَ فِي ❁ ظَلْمَائِهِ كَالكَوْكَبِ الوَهَّاجِ

أو تشبيهه بالجبل، في رزانة العقل، والبحر في الكرم[3]:

طَوْدُ الرَّصَانَةِ وَالرَّزَانَةِ والحِجَا ❁ بَحْرُ النَّدَى المُتَلاَطِمِ الأَمْوَاجِ

أو الغيث في سلاسة عطائه، وعميم نفعه[4]:

وَغَمَامُهُ الهَامِي عَلَى آمَالِهِ ❁ مِنْ غَيْرِ إِرْعَادٍ وَلاَ إِرْعَاجِ

أو الأسد الشديد البطش، منافحا عن عرينه[1]:

---

1)- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 2، 1981، ص: 21. وينظر عبد الله راجع، القصيدة المغربية العاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، منشورات عيون، المغرب، ط 1 1980، ص: 125.

2)- عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس: 80. **الطلق:** الباسط المشرق الوجه، **السخي**. **الوهّاج:** المنير.

3)- المرجع نفسه، ص: 80. **الطود:** الجبل. **الحجا:** العقول. **الندى:** الجود والعطاء. **الرزانة:** الوقار والثقل.

4)- المرجع نفسه، ص: 80. **الإرعاج:** تتابع لمعان البرق.

وَهِزَبْرُ آجَـــامِ القَنَــا الــضَّارِي إِذَا ❁ سَقَطَتْ عَوَاتِمُهَا عَلَــى الأَزْجَــاجِ

فلا شكَّ أن هذه الصورة المقدّمة للممدوح، قد قرّبت إلى أذهاننـــا المعنى الذي أراده الشاعر، في كون ممدوحه (ابن الحكيم) رجلا شـــجاعا قويا عند الحرب، كريما سخيا عند السّلم، راجح العقل، حاضر النّجدة فـــي الأوقات العصيبة، فهي صور أكثر انصياعا لأحكام العقل، وتقرير الواقع. وقياسا بهذا المعنى، فإنّ معالم الصورة (الخميسية) محدّدة سلفا،لم يخـــرج فيها عن النهج الذي سار عليه الشعر القديم، فقد اســـتخدم الحـــواس لنقـــل أفكاره، واعتمد النعوت والشبيهات الحسية في رسم المعاني، وبهـــذا، حـــدّ من انطلاقها، فجعلها ترتسف في الاتباعية.

فقيمة التشبيه – كما يقول جابر عصفور – لـــيس فـــي « تعـــدّد الأمثال والألوان والحركات، أو دقة المطابقة، بل في (الجـــامع النفـــسي) الذي يربط بين طرفي الصورة التشبيهية من ناحية، ومـــدى مـــا تقدمـــه الصورة للشاعر، أثناء محاولته استكشاف تجربته، وتنظيمه لها من ناحيـــة ملازمة» [2]، وهذا الذي عدمه (ابن خميس) في بعض صوره الشعرية.

وإذا ما عرضنا لأنماط صور (التشبيه) الموظّفة عنـــد الـــشاعر وجدناها قد عكست مدى انسياق (ابـــن خمـــيس)، والتزامـــه بـــالأنموذج الكلاسي. ذلك الذي نلحظه من الأمثلة الآتية:

---

1)– المرجع نفسه، ص: 80.

2)– جابر عصفور (الاستطراف. . والبراعة الـــشعرية) مجلـــة العربـــي، وزارة الإعـــلام الكويتية، العدد: 506، يناير 2001، ص:106.

يقول ابن خميس[1] :

يَتَـــضَاءَلُ الـــصُّبْحُ الْمُـــنِيرُ إِذَا ❁ لاَقَـــى سَـــنَاهُ جَبِينُـــكَ الـــصَّلْتُ
حَتَّى كَأَنْ شَمْسَ الـــضُّحَى قَمَـــرٌ ❁ وَكَـــأَنَّ ضَـــوْءَ شُـــعَاعِهَا فَخْـــتُ

لقد اعتمل (التلمساني) في بيته التشبيه (المقلـوب)، وهـو نـوع يكون فيه المشبه مشبّها به، بادّعاء أن وجه الشبه فيه – كما يقـول أهـل البلاغة – أقوى وأظهر. وهذا النوع ألزم للمبالغة وإظهار المكنة الأدبيـة منه إلى السليقة والطبع. فالشاعر يرى فـي ممدوحـه منتهـى الجـلال والجمال، فهو أبلج من الصبح، حتى إنّ إشراق هذا الـصباح ليتخافـت، حينما يلاقي جبين ممدوحه، فتصغر شمس الضحى، وتتحطّ إلـى قمـر، ويغدو شعاعها خافتا كأنّه (فخْتٌ)، وهو أول ضوء الهلال.

وللتشبيه **(البليـغ)** مكانة في شعر (التلمـساني)، وهـذا النـوع « أقرب إلى إمكانية تحقيق وظائف الصورة من أنماط التشبيه الأخـرى، ذلك لأنّ التشبيه الذي لا يرد فيه وجه الشبه ولا الأداة، يكاد يكون لونا من المقارنة بين شيئين واقعيين، لا تؤدي إلى استحضارهما في خيال المـتكلم أو السامع الذي ينزع إلى الاكتفاء، بالاعتماد على نقطة الالتقاءِ المذكورة، محتفظا بالكينونة المستقلة للأشياء في الخارج، دون أن يؤلف منها واقعـا متمثلا جديدا »[2]. وهذا الذي نلمس خاصيته في المثال الآتي:

---

1)– المنتخب النفيس، ص: 76. **يتضاءل:** يضعف. **سناه:** ضوءه. **الصلت:** المشرق الظـاهر. **الفخت:** ضوء القمر.

2)– صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الهيئة العلميـة للكتـاب، القـاهرة، ط 2، 1985، ص: 236.

قال، يمدح آل السلطان (محمَد الثالــث الناصــريّ) المعــروف بالمخلوع[1]:

مَـــا مِـــنْهُمُ إِلاَّ أَغَـــرُّ مُبَـــارَكٌ ❁ مِصْبَاحُ لَيْـــلٍ أَوْ صَـــبَاحُ عَجَـــاجِ

فالبيت في بنائه قويّ السّبك، قام على ثنائيـــة ضـــدية واضـــحة الأبعاد، حيث قابل الشاعر بين (النور / الظلام)، فأمّا النّور، وقد مثّلـــه آل الناصريّ، بحقل (معجميّ / دلاليّ) مناسب (أغــرّ، مبـــارك، مـــصباح، صباح)، وأمّا الظّلام، فيمكن انتزاعه من لفظتي (الليل، عجاج)، ثم يـــأتي (التشبيه البليغ) في الشطر الثاني، ليحتوي مسافة اليوم والليلـــة الزمنيـــة، فيجعل ممدوحِيه أبطالا في الشدائد والملمّات، فهم المصابيح التي تختـــرق ظلمة الليل، والصباح الذي يبدّد مثار النقع . ولكن، حـــين نخلـــص إلـــى نهايته لا نجد إلا براعة نظم، وبديع رسم، وحسن تصوير، فالشاعر أســـلم قياده لسلطان العقل، يرصد مقابلا مجازيا لموضوعه الحقيقي، أما حضور الوجدان، وامتزاج الشاعر شعوريا بما يقول – وهذه سمة واضـــحة فـــي شعر المدح – فلا يستطيع إليه سبيلا.

لقد عاب أكثر النقاد المحدثين هذا النوع من التصوير، لاهتمامـــه برسم الأشكال والألوان. ومقابلة الأشياء بمثيلاتها المنطقيـــة أو التخييليـــة، فها هو العقاد يقول: « وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان .. وإنمـــا ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفـــس إلـــى نفـــس. فبقـــوّة

---

1)– المنتخب النفيس، ص:81. **الأغر:** المشرق الأبيض الوجه، الـــسيد الـــشريف. **العجـــاج:** الغبار وأراد: الحرب.

الشعور، وتيقّظه، وعمقه، واتساع مداه، ونفاده إلى صميم الأشياء، يمتاز الشاعر عن سواه » [1].

إنّ هذه الصور التشبيهية المعروضة، على اختلاف مستوياتها وأشكالها، تبدو واضحة المعالم، لا يجد (القارئ) صعوبة في فهم مدلولاتها، وإدراك بلاغتها. ومن هنا، يمكننا القول بأنّ هذه الصور التشبيهية تتسم بالشكلية والإخبارية والتقريرية، أكثر ممّا تتّسم بالإيحاء النفسي، ونقل التجربة الشعورية.

وإذا كانت هذه الاتباعية، وهذه (الإسقاطية) في التصوير، هي السّمة شبه المهيمنة على الصورة التشبيهية عند (ابن خميس)، فإنّ شاعرنا، في بعض صوره، يمتزج امتزاجا وجدانيا مع المشهد التصويري الذي يستبدّ به، وهذا الاستثناء، ربما وجدناه في شعر الحنين إلى الوطن (الحنين إلى تلمسان)، أو في رثاء الممالك (رثاء تلمسان) الذي حقّق فيه هذه القيمة الإبداعية، وهذا الانسجام النفسي بين (الذات) و(الموضوع).

قال، متشوقا إلى تلمسان[2]:

سَلِ الرِّيحَ إِنْ لَمْ تُسْعِدِ السُّفْنَ أَنْوَاءُ ❁ فَعِنْدَ صَبَاهَا مِنْ تِلِمْسَانَ أَنْبَاءُ
وَأُهْدِي إِلَيْهَا كُلَّ يَوْمٍ تَحِيَّةً ❁ وَفِي رَدِّ إِهْدَاءِ التَّحِيَّةِ إِهْدَاء
وَأَسْتَجْلِبُ النَّوْمَ الغِرَارَ وَمَضْجَعِي ❁ قَتَادٌ كَمَا شَاءَتْ نُوَاهَا وسُلاَّءُ

---

1)- محمد مصايف، جماعة الديوان في النقد، قسنطينة، نشر البعث 197، ص: 262. نقلا عن عباس محمود العقاد، الديوان: ج 1 / 17.

2)- المنتخب النفيس، ص: 62. **الأنواء:** (النوء) شدة هبوب الريح. **النوم الغرار:** النوم القليل. **السلاّء:** شوك النخل.

إنّ هذه المعجميّة التي اعتملها (ابن خميس) في نصّه، لتوحي بالزخم الهائل من المشاعر التي تستبدّ به، وهو يتوجّه بالخطاب إلى الأرض التي أحبّها، وتاق أن يستظلّ سماءها، ويلثم ثراها. إنّ الهمّ الذي يعاوده، كلّما أسلم جنبه للنوم، ليؤرق جفنه، ويقض مضجعه، فطيف (تلمسان) لا يكاد يفارقه، يبيت لأجله متململا، متقلّبا كأنّما افترش (القتاد). ولعل هذا النبات الشوكي من الألفاظ التي شكلت صورة المعاناة في أثناء الليل، وكأنها الصورة المتناسلة من معنى الصورة التي وظّفها الشاعر القديم، مثل (النابغة) في (اعتذاريته) المشهورة. ثمّ إنّ الفعل (أستجلب) ليوحي بأنّ الشاعر كان يجهد نفسه لينام، ولكن الأمر كان على غير ما يريد، فحتى النوم الغرار، أي القليل لم يأته، وكأنّه خصيم مبين.

ولننظر إلى هذا التشبيه الكريم عند (ابن خميس)، وهو يتكلّم عن معالم (تلمسان) المندثرة، ومعاهدها الدارسة [1] :

مَعَاهِدُ أُنْسٍ عُطِّلَتْ فَكَأَنَّهَا ❁ ظَوَاهِرُ أَلْفَاظٍ تَعَمَّدَهَا النَّسْخُ
وَأَرْبُعُ أُلاَّفٍ عَفَا بَعْضُ آيِهَا ❁ كَمَا كَانَ يَعْرُو بَعْضَ أَلْوَاحِنَا اللَّطْخُ

إنّ (المشبّه به) في البيتين متميّز جدا، على الرّغم من بساطته، فصورة البيت الأول (ظواهر ألفاظ تغمّدها النسخ) منتزعة من ذات (ابن خميس)، بوصفه الشاعر والكاتب الذي خالط القراءة والكتابة، والتدوين والنسخ، والشعر والنثر في حياته العلمية والمعرفية، فكانت الصورة جزءا

---

1)- عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص: 96. **المعاهد:** الأبنية الشاهقة التي يعهدها الناس من بعد. **عطّلت:** دمرت وتركت ضياعا. **أربع ألاّف:** منازل الأصدقاء. **اللّطخ:** إفساد الكتاب أو اللوح الذي يكتب فيه.

من عالمه الذاتي، فناسب المشبّه به المشبّه. ثم تأتي صورة البيت الثـاني (كما كان يعرو بعض ألواحنا اللطخ)، وهي أشدّ التصاقا بعالمه النفـسي، حيث إنّ إيجاد مقاربة بين زوال المعاهد والمعالم الحضارية من تلمـسان، وبين زوال الكتابة من على الألواح قد تأسّـست علـى خلفيـة شـعورية استمدّها الشاعر من طفولته، لمّا كان طالب علم في حياته الأولى، يتلقـى تعليمه الأول (وعي القرآن، تعلم الكتابة، امـتلاك الثقافـة الأوليـة ..)، فيسترجع مشهد (محو الألواح) بعد الحفظ، ليستقبل كتابة جديـدة، فكـان (مشهد المحو) بمثابة لحظة فـراق عزيـز لازمـه سـاعة الاسـتذكار والاسترجاع، وهو معادل موضوعيّ لما أصاب (تلمـسان)، فـإذا المـاء يمحوه، والعدم يغيبه، فما أشبه هذه بتلك.

فلا عجب إذ ذاك، أن تتفرد هذه الصور بهذه الإيحاءات، وهـذه الدلالات، والشاعر، كما سبق القيل، قد انطلق في شعره، من حبِّه العميـق لوطنه، والارتباط الوثيق بكلّ ما يمتّ إليه بسبب، فعبَّـر عـن مـشاعره وأحاسيسه اتُجاهها بشعر مفعم بالصدق، والاخلاص للذكرى، خلافا لجـلّ أغراضه الشعرية الأخرى.

ومن خلال متابعتنا لمختلف نماذج أنماط الـصورة (التـشبيهية) عند (ابن خميس)، أمكننا استخلاص خاصيتها العامة، وهـي أنّ صـور الشاعر، في الغالب الأعمّ، صورا تراوحت بين البساطة والوضوح، وبين الروعة والجمال، وتخطّت في بعـضها وظيفـة التوضـيح والوصـف والتصوير الشكلي إلى وظيفة الايحاء والتعبير عن المشاعر والأحاسيس.

2ـ الصورة الاستعارية :

تؤدي (الاستعارة) التصوير، أكثر ممَّا يؤديه (التشبيه) التمثيل، فهي « أكثر قدرة على تخطّي الواقع، ورسم صورة جديدة، بما فيها من ادّعاء وتخييل » [1]. ولعلَّ نظرة (عبد القاهر الجرجاني) لها، أصدق نظرة وصفت به. قال (الجرجاني): « فإنَّك لترى بها الجماد حيًّا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفَية بادية جلية، وإذا نظرت في أمر المقاييس، وجدتها ولا ناصر لها أعزّ منها، ولا رونق لها ما لم تزنها، وتجد التشبيهات على الجملة غير معجمة ما لم تكنها، إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا الفعل، كأنَها قد جسَمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطّفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحية لا تنالها الظنون» [2] .

و (الاستعارة) مأخوذة من الاستعارة الحقيقية، وهي نقل الشيء من حيازة فرد إلى فرد آخر . وقد نقل علماء البيان هذه الاسم من حقيقيته إلى المجاز بالاستعارة التي هي نقل اللفظ من معنى عرف به في اللغة إلى معنى آخر لم يعرف به. يقول (ابن الأثير) في هذا الشأن:« وإنما سمّي هذا القسم من الكلام استعارة، لأنّ الأصل في الاستعارة المجازية مأخوذ من العارية الحقيقية التي هي ضرب من المعاملة، وهي أن يستعير بعض الناس شيئا من الأشياء » [3].

---

1)– أحمد مطلوب، الصورة في شعر الأخطل الصغير، ص: 50.

2)– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط1، 2001م/1422هـ، ص: 41.

3)– ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة، مصر، ط 1، 1379 هـ، ص: 139 – 140.

أما تعريفها اصطلاحا، واستقراءً لما أثر عن علماء البيان، فإنّنا نرى أنّ (عبد القاهر الجرجاني) كان أدقّ باحث قام بتحديدها. يقول عن الاستعارة: « الاستعارة: أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبَّه وتجريه عليه، تريد أن تقول: " رأيت رجلا كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء "، فتدع ذلك، وتقول: "رأيت أسدا " » [1].

والحقّ إنّ (عبد القاهر) أفاد من تراث سابقيه ك (الجاحظ) و(الرماني) و(القاضي الجرجاني) الذين كانت لهم مساهماتهم في بحث الاستعارة، لكن ذوقه وحسّه المرهف أعانه على التحليل والنفاذ إلى صميم النصوص الأدبية، والوقوف على بؤرة الضّوء في هذه النصوص، ومن ثمّ الانطلاق منها إلى التفسير والتقنين[2].

ولعلّ أهمَّ ما في دراسة عبد القاهر الجمالية للصورة الاستعارية، بيان الدّور الذي يقوم به الخيال في خلقها، فالخيال عنده أداة ضرورية لإيضاح مالا يستطيع التعبير العادي أن يؤديه، أو يوضحه، ومن هنا كانت الصورة الاستعارية أداة للتجسيد، المَشَاعرُ لباسُها، والخيالُ روحها.[3].

لقد ذهب (عبد القاهر الجرجاني) إلى أنّ مردّ بلاغة الاستعارة ليس المبالغة التي تحدّث عنها النقّاد من قبله، إنّما مرد بلاغتها إلى أنَها

1)- عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص: 114.
2)- ينظر توفيق الفيل، فنون التصوير البياني، ص: 151.
3)- أحمد عبد السيدَ الصاوي، مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغين، دراسة تاريخية فنية، منشأة المعارف، مصر- الإسكندرية، 1988، ص: 93.

طريقة من طرق الإثبات، عمادها الادّعاء، فأنت في قولك: " رأيت أسدا " تدّعي في الرجل أنه ليس برجل، وإنما هو أسد، وإنما مـرادك بـذلك أن تثبت للرجل صفات، وتدّعي أنَه بلغ في شجاعته مبلغ الأسود[1] .

فالاستعارة فيها دعوى الاتحاد والامتزاج، وأنّ المشبّه والمشبّه بـه قد صارا شيئا واحد يصدق عليهما لفظ واحد، والقول بأنها مجـرّد ادّعـاء، لا يعني التداخل بين الأشياء، والخلط بـين العوالم،فبـديهي أنّ هـذا الفهـم للاستعارة، لا يفترق في جوهره عن سابقيه، سواء أكانت الاسـتعارة نقـلا أم ادّعاءً، فجوهرها واحد، والتمييز بين طرفيها ثابت لا يهتز، ومن هنـاك كان عبد القاهر مثل سابقيه يلحّ على ضرورة التناسـب والمـشابهة بـين الطرفين[2].

وتكتسب الاستعارة في النقد الحديث قيمتها الجمالية من قـدرتها « على نقل حالة شعورية يحياها الأديب، ممّا يتطلب خلق تصوّرات غير مألوفة في سياق القصيدة أو العمل النثري، ويتشكل العمل الأسلوبي هنـا من خلال التركيب اللغوي (بعلاقات جديدة فيه)، وارتباط بـين أطـراف الجملة (فعلا، وفاعلا، وشبه جملة، وصفة، وحالا، ومبتدأ،... » [3].

ومهما يكن من اختلاف بين النظرتين القديمـة والحديثـة، فـإنّ (الاستعارة) تظلّ مبدأ جوهريا، وبرهانا جليا على نبوغ الشاعر في الأفق الأعلى للبلاغة، فهي« أفضل المجاز .. وأوّل أبواب البديع، ولـيس فـي

---

1)- انظر عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص: 117-403-405.
2)- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 249.
3)- فايز الداية، جماليات الأسلوب، ص: 114.

حلي الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام، إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها » [1].

وتناولنا لصور (ابن خميس) الاستعارية سينصب على (الصورة التشخيصية)، المنبنية على الاستعارة المكنية، والتّركيز على هذا النمط، يرجع إلى كثرة وروده، إذْ إنّ نسبة ورود الاستعارات المكنية في شعر (ابن خميس) فاق الأنماط الاستعارية الأخرى، ومردّ هذا – في نظرنا – إلى تأثر (ابن خميس) بالشاعر العباسي (أبي تمام) الذي كان يجنح في شعره إلى ظاهرة التشخيص، والتعقيد[2].

يقول ابن خميس في قصيدته " **حنين إلى تلمسان**"[3] :

سَلِ الرِّيحَ إنْ لَمْ تُسْعِدِ السُّفْنَ أَنْـوَاءُ ❋ **فَعِنْدَ صَبَاهَا** مِـنْ تِلِمْسَانَ أَنبَـاءُ

وَفِي **خَفَقَانِ البَرْقِ** مِنْهَـا إِشَـارَةٌ ❋ إِلَيْكَ بِمَـا تُنْمِـي إِلَيْـكَ وإِيمَـاءُ

تَمُـرُّ اللَّيَـالِي لَيْلَـةٌ بَعْـدَ لَيْلَـةٍ ❋ **وَ لِلأُذْنِ إِصْغَاءٌ ولِلْعَـيْنِ إِكْـلاءُ**

و إِنِّي **لأَصْبُو لِلصَّبَا** كُلَّمَا سَـرَتْ ❋ وَلِلنَّجْمِ مَهْما كانَ لِلـنَّجْمِ إِصْـبَاءُ

وَأُهْدِي إِلَيْهَـا كُـلَّ يَـوْمٍ تَحِيَّـةً ❋ وَفِي رَدِّ إِهْـدَاءِ التَّحِيَّـةِ إِهْـدَاء

1)– ابن رشيق، العمدة: 427/1.

2)– شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط 11، ص: 200.

3)– المقري، نفح الطيب: 7 / 295 – 296. **الصَبا:** الريح الشرقية اللينة، **الإكلاء:** ترديد البصر. **أصبو:** أحنَ وأميل. **سرت:** هبَت ليلا. **الإصباء:** الاستهواء. **الجوى:** حرقة الحبَ، **الملاء:** ثوب يلبس على الفخذين، **الأملاء:** أشراف القوم الذين يملأون العين أبَهة. **النزع:** حالة المريض المشرف على الموت، **الإضناء:** ثقل المرض. **الإطناء:** المرض. **الردَى:** الموت والهلاك. **الإنساء:** النسيان.

وَأَسْتَجْلِبُ النَّوْمَ الغِرَارَ وَمَضْجَعِي ❁ قَتَادٌ كَمَا شَاءَتْ نُوَاهَا وسُلاَّءُ

لَعَلَّ **خَيَالاً مِنْ لَدُنْهَا يَمُرُّ بِي** ❁ فَفِي مَرِّهِ بِي مِنْ جَوَى الشَّوْقِ إِبْرَاءُ

وَكَيْفَ خُلُوصُ الطَّيْفِ مِنْهَا ودُونَهَا ❁ عُيُونٌ لَهَا فِي كُلِّ طَالِعَةٍ رَاءٍ؟

وَ إِنِّي لَمُشْتَاقٌ إِلَيْهَا وَمُنْبِئٌ ❁ بِبَعْضِ اشْتِيَاقِي لَوْ تَمَكَّنَ إِنْبَاءُ

وَكَمْ قَائِلٍ تَفْنَى غَرَامًا بِحُبِّهَا ❁ وَقَدْ أَخْلَقَتْ مِنْهَا مِلاَءٌ وأَمْلاَءُ

لِعَشْرَةِ أَعْوَامٍ عَلَيْهَا تَجَرَّمَتْ ❁ إِذَا مَا **مَضَى قَيْظٌ** بِهَا **جَاءَ إِهْرَاءُ**

يُطَنِّبُ فِيهَا عَائِثُونَ وَخُرَّبٌ ❁ وَيَرْحَلُ عَنْهَا قَاطِنُونَ وأَحْيَاءُ

كَأَنَّ رِمَاحَ النَّاهِبِينَ لِمُلْكِهَا ❁ قِدَاحٌ وأَمْوَالَ المَنَازِلِ أَبْدَاءُ

فَلاَ تَبْغِيَنْ فِيهَا مُنَاخًا لِرَاكِبٍ ❁ فَقَدْ قَلَصَتْ مِنْهَا ظِلاَلٌ وأَفْيَاءُ

وَمِنْ عَجَبٍ أَنْ طَالَ سُقْمِي وَنَزْعُهَا ❁ **وَقُسِّمَ إِضْنَاءٌ** عَلَيْنَا **وإِطْنَاءُ**

وَكَمْ أَرْجَفُوا غَيْظًا بِهَا ثُمَّ أَرْجَئُوا ❁ فَيَكْذِبُ إِرْجَافٌ وَيَصْدُقُ إِرْجَاءُ

يُرَدِّدُهَا عَيًّا بِهَا الدَّهْرُ مِثْلَمَا ❁ يُرَدِّدُ حَرْفَ الفَاءِ فِي النُّطْقِ فَأْفَاءُ

فَيَا مَنْزِلاً نَالَ الرَّدَى مِنْهُ مَا اشْتَهَى ❁ تُرَى **هَلْ لِعُمْرِ الأُنْسِ بَعْدَكَ إِنْسَاءُ**

إنَّ هذا الحقل البياني، يعج بمختلف أنواع التصوير، و(الصورة الاستعارية المكنية) أبرز أنواعها، حيث تغدو (الريح) شخصا يتوجّه إليه بالسؤال عن بلدته تلمسان، ولعلّ (النّسيم) يحمل بين طياته أخبارا عنها. ولحبّه لـ (تلمسان) الحسناء، يهدي إليها، في كلّ لحظة وحين التحيّات العطرات، منتظرا منها ردّ التحية التي ستطفئ حرارة قلبه المشتاق، ولكن هيهات هيهات أن يجد ما يودّ، لهذا، فـ (النوم) الذي يحمله إليها – ولو كان خفيفا قليلا – لم يأته، وقد أعيته الحيلة في طلبه، و(طيف)

تلمسان يطارده في كلّ مكان، ولم يبق منها إلاّ (منازل) دارسات، يحاول الشاعر مساءلتها، وقد عيّت عن الجواب.

وليس من شك في أنّ اعتماد (ابن خميس) على (التشخيص) قد أتاح له التعبير عن عالمه الداخلي المضطرب، ورسم صورة حيّة موحية له.

ولم تكن قصيدته (الهمزية) وحدها التي لجأ فيها الشاعر إلى التشخيص، بل كانت قصيدته (الحائية) التي خصّصها لـ (تلمسان) مملوءة بهذا اللّون أيضا. يقول (ابن خميس) متشوّقا إلى تلمسان[1] :

تلمْسَانُ جَادَتْك السِّحَابُ الدَّوَالِحُ ❋ **وَ أَرْسَتْ بِوَادِيك الرِّيَاحُ اللَّوَاقِحُ**

وَسَحَّ عَلَى سَاحَاتِ بَابِ جِيَادِهَا ❋ **مُلِثٌّ يُصَافِي تُرْبَهَا وَيُصَافِحُ**

يَطِيرُ فُؤَادِي كُلَّمَا **لاَحَ لاَمِعٌ** ❋ وَيَنْهَلُّ دَمْعِي كُلَّمَا **نَاحَ صَادِحُ**

فَفِي كُلِّ شَفْرٍ مِنْ جُفُونِيَ مَاتِحُ ❋ **وَ فِي كُلِّ شَطْرٍ مِنْ فُؤَادِيَ قَادِحُ**

فَمَا المَاءُ إِلاَّ مَا تَسِحُّ مَدَامِعِي ❋ وَ مَا النَّارُ إِلاَّ مَا تُجِنُّ الجَوَانِحُ

خَلِيلَيَّ **لاَ طَيْفٌ لِعُلْوَةَ طَارِقٌ** ❋ بِلَيْلٍ ولاَ وَجْهٌ لِصُبْحِيَ لاَئِحُ

نَظَرْتُ فَلاَ نُورٌ مِنَ الصُّبْحِ ظَاهِرٌ ❋ لِعَيْنِي ولاَ نَجْمٌ إِلَى الغَرْبِ جَانِح

بِحَقِّكُمَا كُفَّا المَلاَمَ وَسَامِحَا ❋ فَمَا الخِلُّ كُلُّ الخِلِّ إِلاَّ المُسَامِحُ

---

1)– عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص: 85– 86. **باب الجياد:** مكان مشهور بتلمسان. **الملث:** المطر الذي يدوم أيّاما. **الماتح:** المستخرج الماء من البئر. **القادح:** المشعل للنار. **تجنّ:** تخفي. **الجوانح:** الضلوع. **الهوى:** الحب. **ساقية الرومي:** قناة ماء بتلمسان تعرف الآن بساقية النصراني. **الروَابي:** جمع ربوة، وهي كل ما ارتفع من الأرض.

وَلاَ تَعْـذُلاَنِي وَاعْـذُرَانِي فَقَلَّمَـا ❁ **يَرُدُّ عِنَـانِي** عَـنْ عُلَيَّـةَ نَاصِـحُ
كَتَمْتُ هَوَاهَا ثُمَّ بَرَّحَ بِي الأَسَـى ❁ وَكَيْفَ أُطِيقُ الكَتْمَ وَالدَّمْعُ فَاضِـحُ؟
لِـسَاقِيَةِ الرُّومِـيِّ عِنْـدِي مَزِيَّـةٌ ❁ **وَإِنْ رَغِمَتْ تَلْكَ الرَّوَابِي الرَّوَاشِحُ**
فَكَمْ لِي عَلَيْهَا مِنْ غُـدُوٍّ ورَوْحَـةٍ ❁ **تُسَاعِدُنِي فِيهَـا المُنَـى والمَنَـائِحُ**

يستهل الشاعر قصيدته بالدّعاء لـ (تلمسان) أن تجود عليها (السّحب) المملوءة بالقطر دائما، وأن تظلّ بواديها موانئ لـ (الرياح) الراسيات التي جاءت باللقاح، وأن يتصافى (الغيث) مع الثرى ويتصافحان، فيقول: إنّ في كل حرف من جفونه ماتح يملأ دلاءه بدموعه، شوقا إليها، وفي كلّ شطر من فؤاده قادح لنيران الوجد والشوق والحبّ، فكم كتم حبّه ووجده، غير أنَّ دموعه تفضحه، فلم يَعُد بدّ من إظهار هذا الحب وإعلانه. فكلّما ذكرت (تلمسان)، خلع عليها صفات الأحياء، ووسمها بالوسم الإنساني، فهي المحبوبة التي تستحق منه الالتفات، وهو الكائن الذي يستحق منه الذكر في كلّ وقت وحين. وإسناد الحياة إلى الجمادات، وإسناد صفات الإنسان إلى غيره من الموجودات، هو بقيّة اعتقاد طوطميّ قديم لازم طفولة الإنسان البدائية، إذ القول بأنّ السّماء تبكي، وأنّ الأرض تضحك، وأنّ النجم يناجى أو يحاور، هو ما تبقى من هذا الاعتقاد في أذهان الناس، ولو بصورة غير شعورية، أو بصورة تخييلية مقصودة، تقتضي تفسيرا مجازيا أسطوريا. وقد ترجع ظاهرة (التشخيص) إلى قوّة الوجدان الإنساني، إلى درجة أنّها تمتد، فتشمل ما يحيط به من الكائنات، فإذا ضحك أو ضحك حبيبه، رأى العالم كلّه يضحك من حوله، وإذا بكى، خيّل إليه أنّ العالم المحيط به يبكي معه

[1]، فيكون (التشخيص) عندئذ لبنةً في إقامة الصورة الشعورية والشعرية معا. ولم يكن (ابن خميس) في منأى عن هذا الحكم، ذلك الذي يتكشّف لنا من هذه النماذج المختارة.

قال مشيرا إلى الدنيا، وقد يتخيّلها شخصا من طبائعه الشدّة والصرامة [2] :

وَلَكِنَّهَا الدُّنْيَا تَكُرُّ عَلَى الفَتَى ❁ وَإِنْ كَانَ مِنْهَا فِي أَعَزِّ نِصَابِ
وَعَادَتُهَا أَلاَّ تَوَسُّطَ عِنْدَهَا ❁ فَإِمَّا سَمَاءٌ أَوْ تُخُومُ تُرَابِ

وهي لا تؤمن البتّة، حيث المثالب فيها لا تعدّ ولا تحصى، ومن ثمةّ، فالحكمة كلّ الحكمة في اجتنابها [3]:

فَلاَ تَرْجُ مِنْ دُنْيَاكَ وُدًّا وَإِنْ يَكُنْ ❁ فَمَا هُوَ إِلاَّ مِثْلُ ظِلِّ سَحَابِ
وَمَا الحَزْمُ كُلُّ الحَزْمِ إِلاَّ اجْتِنَابُهَا ❁ فَأَشْقَى الوَرَى مَنْ تَصْطَفِي وَتُحَابِي
أَبَيْتُ لَهَا مَا دَامَ شَخْصِيَ أَنْ تُرَى ❁ تَمُرُّ بِبَابِي أَوْ تَطُورَ جَنَابِي
فَكَمْ عَطَّلَتْ مِنْ أَرْبُعٍ وَمَلاَعِبٍ ❁ وَكَمْ فَرَّقَتْ مِنْ أُسْرَةٍ وَصِحَابِ
وَكَمْ عَفَّرَتْ مِنْ حَاسِرٍ وَمُدَجَّجٍ ❁ وَكَمْ أَثْكَلَتْ مِنْ مُعْصِرٍ وَكَعَابِ

---

1)– عبد القادر حامد، دراسات في علم النفس الأدبي، الطبعة النموذجية، 1994، ص: 168.
2)– المقري، نفح الطيب: 7/ 287.
3)– المصدر نفسه: 7/ 288. **الورى:** الناس والخلق. **تطور جنابي:** تقول: أنالا أطور بفلان، تريد لا أحوم حوله ولا أدنو منه، وجناب الرجل: ناحيته وجانبه. **عَطّلت:** دمَرت. **الأربع:** المنازل. **عفرت:** يقال عفَره في التراب: مرَغه ودسَه. **الحاسر:** من كان بلا درع. **المدَجج:** اللابس السلاح. **أثكلت:** أفقدت الولد. **المعصر:** الفتاة إذا بلغت وقت شبابها، **الكعاب:** التي نهد ثديها. **مثالب:** مشاكل ومصاعب.

مَثَالِبُ مِثْلُ الرَّمْــلِ لاَ تَقِــلْ إِنَّهَــا ❁ تُعَدُّ فَتُحْصِيهَا ضُــرُوبُ حِــسَابِ

ويتحدَّث الشاعر عن شبابه الضائع، فيقدّمه لنا في صورة جميلة مجسّمة، يغدو فيها ثوبا يخلع[1]:

وَمَــا أَسَــفِي إِلاَّ شَــبَابٌ خَلَعْتُــهُ ❁ وَشَيْبٌ أَبَى إِلاَّ نُــصُولَ خِــضَابِ

ويغدو الشيب ضيفا ثقيلا، لا مناص من زيارته [2] :

وَأَتَى المَــشِيبُ يَزُورُنِــي مُتَفَقِّــدًا ❁ وَ الــشَّيْبُ أَبْغَــضُ زَائِــرٍ يَتَفَقَّــدُ

ثم يأتي هذا المشهد الرومانسي، وهذه اللوحــة الطبيعيــة، فــإذا (اللّيل) يضرب على جسده أثوابه البالية السوداء، حتى إذا جــاء النهــار، كان استقبال اليوم السعيد، حيث (الروض) يوقظ أزهاره، و(الصَّبَا) تحيــيّ صباحه [3]:

وَقَــدْ لَــبِسَ اللَّيْــلُ أَسْــمَالَه ❁ فَمَحَّــتْ عَلَيْــهِ بِــلاً وانْــصِيَاحَا

وَ أَيْقَــظَ رَوْضُ الرُّبَــا زَهْــرَهُ ❁ فَحَيَّــا نَــسِيمُ صَــبَاهُ الــصَّبَاحَا

أَحِــنُّ إِلَيْــهِ حَــنِينَ العَجُــولِ ❁ وَنَــوْحَ الحَمَــامِ إِذَا هُــوَ نَاحَــا

وَأَسْــأَلُ عَنْــهُ هُبُــوبَ النَّــسِيمِ ❁ وَخَفْقَ الــوَمِيضِ إِذَا مَــا أَلاَحَــا

وهذه اللمسة الجمالية توحي بالعلاقة المبكرة مع الطبيعــة عنــد (ابن خميس) مما يقرّب إلينا أسلوب الرومانطقيين في امتــزاجهم معهــا، ومحاولة تشخيصها قصد محادثتها، وكأنها منطلقاتها عند شاعرنا.

---

1)- المصدر نفسه: 7 / 288.

2)- عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص: 108.

3)- الإحاطة: 2 / 542- 545، **الأسمال:** واحدته: السمل: الثوب البالي. **العجول:** الثكلى.

3ـ الصورة الكنائية:

تعدّ (الكناية) فنا بيانيا جليل القدر، عظيم التأثير، يتوّسل في رسم الصورة البيانية، فيمنح التعبير جمالا، ويهب المعنى قوة ورسوخا، لما فيها من الخفاء اللطيف، والإشارة الطريفة. ولقد أجمع جمهور البيانيين على أنّ (الكناية) أبلغ من الإفصاح، إذ التعريض أوقع من التصريح[1]. ولعل أدقّ تحديد لها، ما وضعه (عبد القاهر الجرجاني) حيث يرى أنّ المراد من الكناية « أن يريد المتكلّم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه، وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه» [2].

فالكناية – إذًا – هي كلّ أسلوب دلّ على معنى يجوز حمله على الحقيقة وعلى المجاز معا، وعلى هذا الأخير يكون المراد من التعبير الجميل، حيث إنّ « العدول عن الصراحة، والجنوح إلى الخفاء والتستر، هو الذي يحقق لهذا الأسلوب التعبيري جماله، ويميزه بهذه الميزة الفنية التي لا تحقق إلا من وراء التعبير غير المباشر» [3] .

ويمكننا أن نوضح الانتقال في أسلوب الكناية وفق هذا الشكل:

دال ⟵	**مدلول (1) ⟵**	**مدلول (2)**
مثل (يد)	**الجارحة التي نعرفها**	**كرم أو القوة**

---

1)– إبراهيم الغنيم، الصورة الفنية، نقد ومثال، ص: 16 (بتصرف).

2)– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 113

3)– مبروك بن غلاب، الصورة الشعرية عند محمد العيد آل خليفة، ص: 178.

والعلاقة التي تقوم عليها الكناية، والتي تربط المعنى الأول (أي معنى اللفظ الظاهر الصريح غير المقصود) بالمعنى الثاني (أي المعنى الخفي المقصود من التعبير) هي علاقة التلازم (ويعنى أنّ المعنى الظاهري يستلزم المعنى البعيد المكني عنه، ويستدعي تحقيقه بصفته لازمًا له) أو المجاورة (ويعني التعبير عن الشيء بتركه إلى ما جاوره) [1]، بخلاف علاقة المشابهة التي تقوم عليها الاستعارة، أو علاقة القياس والمقارنة التي يقوم عليها التشبيه.

لقد جرى العرف البلاغي على تقسيم الكناية، بالنظر إلى طبيعة المكني عنه، إلى ثلاثة أقسام هي: الكناية عن الصفة، والكناية عن الموصوف، والكناية عن النسبة.

ومن خلال استقصاء شعر (ابن خميس التلمساني) ،يمكن أنّ نخلص إلى أنّ الصورة (الكنائية) قد وردت في شعره بأقل نسبة من الصورة التشبيهية، والصورة الاستعارية، وهي في مجملها، تتسم بالوضوح والبساطة، إذ يسهل الانتقال من المعنى الأصلي إلى المعنى الكنائي، من دون حاجة إلى طول تأمل وتفكير، بسبب قرب المعاني، وسهولة العبارات. فمن هذه الصور قوله(□):

وَلَقَدْ غَدَوْتُ بِهَا وفِي وُكْنَاتِهَا ❁ طَيْرٌ لَهَا فَوْقَ الغُصُونِ تُرَجِّعُ

ففي قوله: (وفي وُكْنَاتِهَا طَيْرٌ لَهَا فَوْقَ الغُصُونِ تُرَجِّعُ) كناية عن

1)– انظر مجيد ناجي، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط1، 1984 م، ص: 228.

2)– عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص: 138. **وكناتها:** أوكارها

صفة البكور، لعلاقة التلازم بين المعنى المصرح به في هــذا الملفــوظ، والمعنى الثانوي المصاحب، المكني عنه بــالملفوظ الــذى هــو (صــفة البكور)، بذلك، يشخّص غدوه الباكر ويتحققّ تصويره، بما يلازمــه مــن المحسوسات الملتقطةِ عناصرُها من البيئة الحية. وليس بخفي أنّ الــشاعر قد استقى الصورة من امرئ القيس، حيث نجد هــذه التناصــية واضــحة مشهورة. ومنها قوله مفتخرا بنسبه[1]:

مِنَّـــا التَّبَابِعَـــةُ الـــذِّينَ بِبَـــابِهِمْ ❁ كَانَتْ تُنِيخُ جُبَـاةُ كُـلِّ خَـرَاجِ
وَلِأَمْرِهِمْ كَانَتْ تَدِينُ مَمَالِكُ الــــ ❁ ـــدُّنْيَا بِــلاَ قَهْــرٍ ولاَ إِحْــرَاجِ
أَبْـــوَابُهُمْ مَفْتُوحَـــةٌ لِـــضُيُوفِهِمْ ❁ أَبَـــدًا بِـــلاَ قُفْـــلٍ ولاَ مِـــزْلاَجِ

إنّ القّوة والشجاعة والكرم صفات معنوية لا تــدرك بــالحواس، ولمّا أراد الشاعر أن يقرّب إلينا هذه الصفات، وينقلها إلينا في صورة فنية بليغة محسوسة، وبطريقة تصويرية عمد إلى أسلوب الكنايــة لإبرازهــا، فكانت مثل هذه الكنايات:

- (ببابهم كانت تنيخ جباة كل خراج)
- (لأمرهم كانت تدين ممالك الدنيا بلا قهر ولا إحراج)
- (أبوابهم مفتوحة لضيوفهم أبدا بلا قفل ولا مزلاج)

فهذه الكنايات كانت الأساليب المناسبة في إبراز هــذه المعــاني، وأداء هذا التصوير، حيث عدل عن التــصريح بهــذه الــصفات (القــوة والشجاعة والكرم) إلى الكناية عنها، وذلك لعلاقة تلازميــة مفادهــا أنّ

1)– المرجع السابق، ص: 84.

الذي يأتيه (خراج الأمم)، وتدين له (ممالك الدنيا) دون قوة وقهر، والــذي أبوابه مفتوحة لــ (ضيوفه) صباح مساء، لا بدّ أن يكون قويـا ذا بـأس شديد، ومتحليا بالسخاء والجـود والكـرم، وكأنّمـا أراد أن يقـول: " إنّ أسلافه، من (التبابعة) كانوا ملوكا أقوياء، يخضع لهـم الملـوك والأمـم، بحيث يُوفُونهم الضرائب والجزية، كما كانوا ملوكا كرماء، أبوابهم دائمـا وأبدا مفتوحة لضيوفهم". فاتخذ من هذه الكنايات القريبة المألوفة في سـنن العرب المجازية سبيلا إلى ذلك.

ومن كناياته عن الصفة قوله، في القصيدة نفسها(1):

أَنْـصَارُ دِيـنِ الهَاشِـمِيِّ وَحِزْبُـهُ ❋ وَحُمَاتُهُ فِـي الجَحْفَـلِ الرَّجْـرَاجِ

فكلمة (دين الهاشمي) يعني الإسلام الذي كلّف الرسـول محمـد (صلى الله عليه وسلم) بنشره.

ومنها قوله أيضا في معرض المدح(2):

كَمْ كَانَ فِي المَاضِينَ مِنْ أَسْـلاَفِهِمْ ❋ مِنْ رَبِّ إِكْلِيـلٍ وَصَـاحِبِ تَـاجِ

فقصد بــ (ربّ إكليل وصاحب تاج) أسلاف ممدوحـه، الـسادة الملوك، وهي (كناية عن موصوف).

ومن كنايات (ابن خميس) كذلك قوله(3):

بَنُو العَزَفِيِّينَ الأُلَى مِـنْ صُـدُورِهِمْ ❋ وَ أَيْدِيهِمُ تُمْلاَ القَرَاطِيسُ والطَّـرْخُ

---

1)– عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص: 84.
2)– المرجع نفسه، ص: 81.
3)– المرجع نفسه، ص: 81. **الأولى:** الذين. **الطرخ:** قطعة من خـوص. **الرضـخ:** الـصدى والذكر. **البرخ:** الرخيص.

إِذَا مَا فَتًى مِــنْهُمْ تَــصَدَّى لِغَايَــةٍ ❁ تَأَخَّرَ مَنْ يَنْحُو وَأَقْصَرَ مَــنْ يَنْخُــو
رِيَاسَــةُ أَخْيَــارٍ وَمُلْــكُ أَفَاضِــلٍ ❁ كِرَامٍ لَهُمْ فِي كُلِّ صَــالِحَةٍ رَضْــخُ
إِذَا مَا بَــدَا مِنَّــا جَفَــاءٌ تَعَطَّفُــوا ❁ عَلَيْنَا وَإِنْ حَلَّتْ بِنَا شِــدَّةٌ رَخُّــوا
نَــزُورُهُمُ حُــذًّا نِحَافًــا فَنَنْثَنِــي ❁ وَ أَجْمَالُنَــا دُلْــحٌ وأَيْــدَائُنَا دُلْــخُ
يُرَبُّونَنَا بِــالعِلْمِ وَالحِلْــمِ وَالنُّهَــى ❁ فَمَا خَرَجْنَا بَــزٌّ ولاَ حَــدُّنَا بَــرْخُ

نلحظ في هذه الأبيات كثرة الكناية، غير أنّ ورودها في الــسياق، وعلى طريقة (ابن خميس) التي تعتدّ بالصنعة البديعيــة، والبحــث عــن التوازي والمساواة، جعلها فخمة، تجنح إلى بعض الغموض، كقوله:

- (تأخر من ينحو، وأقصر من ينخو) كناية عن رســوخهم فــي العلــم ومضائهم في الأمور.
- (أجمالنا دلح وأيدينا دلخ) كناية عن كرم ممد وحيه وجودهم.
- (فما خرجنا بزّ ولا حدّنا برخ) كناية عن رد جميل الإحسان.

فالكناية عن (الصفة) هو النوع الذي مال إليه (ابن خمــيس) فــي إقامة كناياته، بحيث يمكن التمييز بينها، بالنظر إلى المطلوب منهــا، وإدراك الشيء الذي لا يراد التصريح به. ولعلّ سبب إكثار الــشاعر مــن (كنايــة الصفة) قد يوعز إلى كثرة المديح عنده، مما يضطرّه إلــى ذكــر صــفات الممدوح، واستدعائها من خلاله. مثل ذلك قوله، مادحا، مكنّيا عــن الكــرم [1]:

1)– المرجع السابق، ص: 72.

شَــــتَّى أَيَــــادٍ كُلَّمَـــا عَظُمَـــتْ ❁ عِنْـــدِي تَلَكَّـــأَ خَـــاطِرِي الْهَـــتُّ

وقوله في (يوسف النصري)، والد السلطان (محمد الأول)، أحــد ملوك بني الأحمر، مكنيا عن تميّزه العلمي، وتفــرّده فـــي الفقـــه وعلـــم الكـــلام

واللغة والشعر.. [1]:

إِنْ خَاضَ يَوْمًا فِي بَيَـــانِ حَقِيقَـــةٍ ❁ أَرْبَـــى عَلَـــى الثَّـــوْرِيِّ وَالحَـــلاَّجِ
وَإِذَا تَكَلَّمَ فِـــي الغَرِيـــبِ وَضَـــبْطِهِ ❁ لَـــمْ يَعْبَـــا بِـــالعُتْبِيِّ وَالزَّجَّـــاجِ
أَنْسَتْ قَـــصَائِدَ جَـــرْوَلٍ أَشْـــعَارُهُ ❁ وَأَرَاجِـــزَ العِجْلِـــيِّ وَالعَجَّـــاجِ

إنّ هذه الصفات التي حمّلها الشاعر أبياته، وعلـــى الـــرغم مـــن وضوحها، قد أثبتها لتأكيد المعنى وتقويته، فكانت (الكناية) وســـيلته فـــي ذلك، وهذا الذي يحقّق ما أقرّه (الجرجاني) في شأنها، حيث إنّ « إثبـــات الصفة بإثبات دليلها، وإيجابها بما هو شاهد في وجودها، آكد وأبلـــغ فـــي الدعوى من أن تجيء إليها، فتثبتها هكذا ساذجة غفلا» [2].

ومن صور الشاعر الكنائية اعتماده المنحى الـــسردي، بـــسوْقِه (القصة المثليّة)، حيث تغدو القصة البعـــد الرمـــزي الـــذي يطلـــب مـــن (المتلقي) مقايسته، ومقابلته بالمعنى الحقيقي الذي من أجله جاءت القـــصة، وهذه السمة التعبيرية نادرة قليلة في شعرنا القديم، مما توضع في ميـــزان

---

1)- المرجع السابق، ص: 82

2)- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 118.

(ابن خميس)، فتعدّ من حسنات شعره. مثل ذلك، مـــا ورد فـــي قـــصيدته الحكمية (نصيحـــة مشفق) التى مطلعها [1]:

أَنَبْتُ وَلَكِنْ بَعْـــدَ طُـــولِ عِتَـــابِ ❁ وَطُولِ لَجَاجٍ ضَـــاعَ فِيـــهِ شَـــبَابِي

حيث يورد قصة (جسّاس بطل حرب البسوس)، وقصة (مصرع عروة الرّحال على يد البرّاض بن قيس الكناني) [2] يكني بها عن حقيقـــة الدنيا، ومنه هذه الأبيات:

وَمَا صَحِبَ الدُّنْيَا كَبَكْـــرٍ وَتَغْلِـــبٍ ❁ وَلاَ كَكُلَيْبٍ رِيءَ فَحْـــلُ ضِـــرَابِ

إِذَا كَعَّتِ الأَبطَالُ عَنْهَـــا تَقَـــدَّمُوا ❁ أَعَارِيبَ غُرًّا فِـــي مُتُـــونِ عِـــرَابِ

وَإِنْ نَابَ خَطْبٌ أَوْ تَفَاقَمَ مُعْـــضِلٌ ❁ تَلَقَّاهُ مِـــنْهُمْ كُـــلُّ أَصْـــيَدَ نَـــابِ

تَرَاءَتْ لِجَـــسَّاسٍ مُخِيلَـــةُ فُرْصَـــةٍ ❁ تَأَتَّـــتْ لَـــهُ فِي جَيْئَـــةٍ وَذَهَـــابِ

فَجَاءَ بِهَا شَـــوْهَاءَ تُنْـــذِرُ قَوْمَهَـــا ❁ بِتَـــشْيِيدِ أَرْجَـــامٍ وَهَـــدْمِ قِبَـــابِ

وَكَانَ رُغَاءُ الصَّقْبِ فِي قَوْمِ صَـــالِحِ ❁ حَـــدِيثًا فَأَنْـــسَاهُ رُغَـــاءُ سَـــرَابِ

فَمَـــا تَـــسْمَعُ الآذَانُ فِي عَرَصَـــاتِهِمْ ❁ سِوَى نَوْحِ ثَكْلَى أَوْ نَعِيبِ غُـــرَابِ

وَسَلْ عُرْوَةَ الرَّحَّالَ عَنْ صِدْقِ بَأْسِهِ ❁ وَعَنْ بَيْتِهِ فِي جَعْفَرِ بْـــنِ كِـــلاَبِ

وَكَانَتْ عَلَى الأَمْلاَكِ مِنْـــهُ وِفَـــادَةٌ ❁ إِذَا آبَ مِنْهَـــا آبَ خَيْـــرَ مَـــآبِ

يُجِيرُ عَلَى الحَيَّيْنِ قَـــيْسٍ وخِنْـــدَفٍ ❁ بِفَضْلِ يَسَارٍ أَوْ بِفَـــصْلِ خِطَـــابِ

زَعَامَـــةُ مَرْجُـــوِّ النَّـــوَالِ مُؤَمَّـــلٍ ❁ وَ عَزْمَةُ مَسْمُوعِ الـــدُّعَاءِ مُجَـــابِ

---

1)- عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص: 68.

2)- المرجع السابق، ص: 70.

فَمَـــرَّ يُزَجِّيهَـــا حَوَاسِـــرَ ضُـــلَّعًا ❀ بِمَا حَمَّلُوهَا مِـــنْ مُنًـــى ورِغَـــابِ
إِلَى فَدَكٍ وَالَمَـــوْتُ أَقْـــرَبُ غَايَـــةً ❀ وَهَذَا الُمنَى يَـــأْتِي بِكُـــلِّ عُجَـــابِ
تَبَرَّضَ صَفْوَ العَيْشِ حَتَّى اسْتَـــشَفَّهُ ❀ فَدَافَ لَهُ البَرَّاضُ قَـــشْبَ حُبَـــابِ
فَأَصْبَحَ فِي تِلْكَ المَعَـــاطِفِ نُهْـــزَةً ❀ لِنَهْبِ ضِـــبَاعٍ أَوْ لِـــنَهْشِ ذِئَـــابِ
وَمَا سَهْمُهُ عِنْدَ النِّـــضَالِ بِـــأَهْزَعَ ❀ وَلاَ سَيْفُهُ عِنْـــدَ المِـــصَاعِ بِنَـــابِ
وَلَكِنَّهَا الدُّنْيَا تَكُـــرُّ عَلَـــى الفَتَـــى ❀ وَإِنْ كَانَ مِنْهَا فِـــي أَعَـــزِّ نِـــصَابِ
وَعَادَتُهَـــا أَلاَّ تَوَسُّـــطَ عِنْـــدَهَا ❀ فَإِمَّـــا سَـــمَاءٌ أَوْ تُخُـــومُ تُـــرَابِ
فَلاَ تَرْجُ مِنْ دُنْيَـــاكَ وُدًّا وَإِنْ يَكُـــنْ ❀ فَمَا هُوَ إِلاَّ مِثْـــلُ ظِـــلِّ سَـــحَابِ

ومجمل القول، إنّ (الكناية) عند (ابن خميس) وسيلة من وســـائل التصوير، تمتاز – عموما – بالمنطقية، وقرب المأخذ، لشيوع عناصـــرها في الموروث الشعري القديم، كما تمتاز – في بعضها– بالروعة والجمال والتأثير.

ثانيا ـ الصورة الوصفية :

الوصف من أبرز موضوعات الـــشعر وأهمّهـــا، لا يقـــوم بـــه إلاّ شاعر فحل ذو بصر ثاقب، وإحساس مرهـــف، وهـــذا الـــنمط مـــن التصوير شائع في أدبنا القديم، تكاد تكون له السّطوة والغلبة علـــى بـــاقي الموضوعات التي تناولها الشعراء في إبداعاتهم، حيث جاء تصويرا لكـــلّ ما تقع عليه أنظارهم من مظاهر الطبيعية، وكلّ ما يتعلق بها، وما يتحرك في فلكها. قال (ابن طباطبا) في هـــذا الـــصدد: « إنّ العـــرب أودعـــت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطـــت بـــه معرفتهـــا،

وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها، وهم أهل وبر، صحونهم البوادي، وسقوفهم السماء، فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها، وفي كلّ واحدة منها في فصول الزمان على اختلافها »[1]

والوصف في اللغة بمعنى النعت والإظهار، قال ابن رشيق: « وأصل الوصف الكشف والإظهار، يقال: قد وصف الثوبُ الجسمَ إذا نمّ عليه ولم يستره »[2]، وقال قدامة بن جعفر: « الوصف إنما هو ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات »[3]، والوصف كغرض شعري، ونمط من أنماط التصوير الفني، ينطوي على باقي الأغراض الشعرية الأخرى، بل إنّ الشعر إلاّ أقلّه، راجع – كما يقول ابن رشيق – إلى « باب الوصف ولا سبيل إلى حصره واستقصائه »[4]، ويتوسّل بأساليب بيانية عدة، أهمّها التشبيه، إلاّ أنّه يختلف عن هذه اللون البياني من حيث إنّ الوصف إخبار عن حقيقة الشيء، والتشبيه مجاز وتمثيل[5].

ولقد كانت الطبيعة التى أحاطت العربي مبعث إلهامه، بما فيها من سماء ذات رعد وبرق، وسحاب ومطر، وشمس لافحة، ونجوم زاهرة، وبما فيها من صحاري ذات هدوء رهيب، وسكون ملهم عجيب، وبما تحويها من أرض ذات نبات من نخيل وزروع، ورياض غنّاء وسهول وهضاب، وجبال وشعاب، ووديان، وأنهار وبحار، وبما عليها من عمران ودور وقصور، وبما تضمّه من حيوان قد اختلفت أنواعه

1)– ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص: 10.
2)– ابن رشيق، العمدة: 2/ 440.
3)– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص: 62.
4)– ابن رشيق، العمدة: 439/2.
5)– المصدر نفسه: 439/2.

وأشكاله وصوره، كلّ ذلك كان المشهد الـذي سـحر الـشعراء، وسـبى ألبابهم، فألهمهم صورا فنية جميلة لا زالت إلى اليوم، تشهد لهـم برهافـة الإحساس، وجمال التصوير ودقة الوصف، وروعة الإبداع .

ولم تكن الطبيعة (الحية والجامدة) المظهر الوحيد الـذي اسـتقى منـه الشعراء أوصافهم وتصويرهم، بل كانت هناك مظاهر أخرى أسهمت في صورهم الوصفية كالمرأة وجمالها وترفها، والخمرة ونوعها وما اتـصل بها من كؤوس ودنانّ وسكر عربدة ... الخ . و(ابن خميس التلمـساني) واحد من هؤلاء الشعراء الذين تأثروا بالبيئة الطبيعية التي من حولهم، فلم تفته فرصة وصف مظاهرها، وتجسيد روعتها، ذلك الذي نقف عنده.

1ـ وصف الطبيعة:

1ـ أ ـ وصف البرق :

وصف (البرق) قديم قدم الشعر العربي، التفت إليه الشعراء منـذ القديم، وراعهم ما وجدوه من سرعة تخطّفه وإيماضـه، وشـدّة لمعانـه وضيائه، وأعجبهم فيه من صحبة للمطر الحامل للحياة، الجالب للخصب، وقد يبقى عقيما خلّبا أحيانا، يحمل إلى الترقّب والانتظار، إنـه المحـرك للهواجس، المسطّر للوجود، « يمثّل في معظم الأحيان مصير الإنسان في البادية، حين يتأرجح معه بين الخصب والجدب، والغنى والفقر، والأمـل واليأس، والسعادة والبؤس، وفي أحيان كثيرة بين الحياة والموت »[1] ولـم يكن الشعراء في وصف البرق وذكره على حال واحدة، فمنهم من وصفه وصفا مباشرا حقيقيا، فنقل إلينا الصورة بكلّ جزئياتها ومعالمها نقلا أمينـا

1)– ايليا الحاوي، فن الوصف، ص: 10.

دقيقا دون زيادة أو نقصان، أو تعديل أو تحوير، فكــان فيهــا كالمــصوّر الفوتوغرافي، ومنهم من أصبغ على وصفِهِ وُجْدَانَه وذَاتِيَتَهُ، فجاء وصــفه يفيض بالعاطفة الجيّاشة، والأحاسيس الرقيقة المرهفــة، فكأنّــه يريــد أن يصف ذاته من خلال موصوفاته، ومنهم من تعدّى هذا كلّه، وراح يتغلغل في روح الصفات، تتخذها رموزا توارى بها عــن مكنوناتــه ومعتقداتــه وميولاته وأفكاره.

و لــ (التلمساني) في هذا الباب (أي وصف البــرق) بعــض الصور الشعرية دلتّ أنّه ساير النمط القديم في الموضوعات، واتبع أهــل التصوف والعرفان في الإيماءات والتلويحات، من هذا قوله[1]:

أَطَــارَ فُــؤَادِيَ بَــرْقٌ أَلاَحَــا ❁ فَمَــا هَــزَّ بَعْــدُ لِــوَكْرٍ جَنَاحَــا
كَــأَنَّ تَأَلُّقَــهُ فِــي الــدُّجَا ❁ حُسَامُ جَبَــانٍ يَهَــابُ الكِفَاحَــا
أَضَــاءَ ولِلْعَــيْنِ إِغْفَــاءَةٌ ❁ تُلَذُّ إِذَا مَــا سَــنَا الفَجْــرِ لاَحَــا
كَمَعْنًــى خَفِــيٍّ بَــدَا بَعْــضُهُ ❁ وَزِيــدَ بَيَانًــا فَــزَادَ اتِّــضَاحَا

يقول (ابن خميس): " إنّ (برقا) تألّق في جنح ليله البهيم، فأفزعه وراعه، فكاد فؤاده يطير، وقد تحرك واهتزّ وتخطّف في حركة كحركــة سيف في كفّ جبان، يخاف المجالدة والقتال .. فما أشبهه، حين أومــض قبيل الفجر، في ساعة تحنّ النفس فيها إلى الكسل والدّعة، بــ (معنى) لــم تتّضح معالمه، فزيد في التوضيح كي يتكشّف مدلوله. ولا يخفــى علــى المتذوّق ما في هذه الصورة الوصفية من براعة تصوير عنــد الــشاعر،

1)- عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص: 89.

ناهيك عما تحمله الصورة نفسُها من دقّة الإيحاء وعمق الدلالة. إنّها مثال للصورة الفنية الرائعة التى تآلفت أجزاؤهــا وتــداخل مــدلولها الحقيقــي بالمجازي، في مشهد يمور بالحركة المنسابة.

ومن وصفه للبرق كذلك قوله[1]:

أَرَّقَ عَيْنِــي بَــارِقٌ مِــنْ أُثَــالْ ❁ كَأَنَّــهُ فِــي جُــنْحِ لَيْلِــي ذُبَــالْ
أَثَارَ شَــوْقًا فِــي ضَــمِيرِ الحَــشَا ❁ وَ عَبْرَتِي فِي صَحْنِ خَــدِّي أَسَــالْ
حَكَــى فُــؤَادِي قَلَقًــا وَاشْــتِعَالْ ❁ وَجَفْــنَ عَيْنِــي أَرَقًــا وانْهِمَــالْ

وفي هذه الصورة شبّه الشاعر وميض البرق بــ (الذبالة)، وهي خرقة المصباح التي توقد، وقال: "إنّ هذا البرق بلمعانه هزّه، وأضرم نار الشّوق في كبده، وأسهره، وأفاض عينيه بالعبرات. وهذه الصورة للبــرق تقترب، في أدواتها، من صورة (امرئ القيس) المشهورة [2]:

أَحارِ تَرى بَرقــاً أُريــكَ وَميــضَهُ ❁ كَلَمعِ اليَــدَينِ في حَبِــيٍّ مُكَلــلِ
يُضيءُ سَناهُ أَو مَــصابيحَ راهِــبٍ ❁ أَهانَ الــسَليطَ في الــذَبالِ المُفَتَّــلِ

ويلجأ الشاعر إلى (التشخيص) في وصف البرق – كما عوّدنــا في شعره – حينما استهل قصيدته التي ذكر فيها الوحشة الواقعة بينه وبين الإمام (أبي زيان بن عثمان)، حيث يقول[3]:

---

1)– المرجع السابق، ص: 114.

2)– امرؤ القيس، الديوان، ص: 125.

3)– عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص: 135. " **يا برقاً** " تعجــب مــن البــرق واستعظام له؛ **وأسهرني**: " أرقني " من الأرق بالتحريك وهو السهر بالليل.

وَيَــا بَرْقًــا أَضَــاءَ عَلَــى أَوَالٍ ❁ يَمَانِيًّــا مَتَــى جِئْــتَ الْــشَآمَا
أَثَغْــرُ أُمَامَــةٍ أَنْــتَ ابْتِــسَامًا ❁ أَمِ الــدُّرُّ الأُوَامِــيُّ انْتِظَامَــا
خَفَقْــتَ بِــبَطْنِ وَادِيهَــا لِــوَاءً ❁ وَلُحْــتَ عَلَــى ثَنِيَّتِهَــا حُــسَامَا
أَمُــشْبِهَ قَلْبِــيَ الْمُــضْنَى احْتِــدَامًا ❁ عَلاَمَ تَــذُوْدُ عَــنْ عَيْنِــي المَنَامَــا
وَلِمْ أَسْــهَرْتَنِي وَطَــرَدْتَ عَنِّــي ❁ خَيَــالاً كَــانَ يَــأْتِينِي لِمَامَــا
وَأَبْلُــغُ مِنْــهُ تَأْرِيقًــا لِجَفْنِــي ❁ كَــلاَمٌ أَثْخَــنَ الأَحْــشَا كِلاَمَــا
تَعَرَّضَ لِــي فَأَيْقَــضْتُ الْقَــوَافِي ❁ وَلَــوْ تُــرِكَ القَطَــا لَــيْلاً لَنَامَــا

فقد استهل (ابن خميس التلمساني) أبياته بالنسيب، كعادة القــدامى في استهلالهم، ولمّا كان البرق يُذكّر بالليل، وما فيــه مــن ســهر وأرق، واسترجاع لصورة الحبيب وذكرياته، اتخذه الــشاعر مطلعــا لقــصيدته، مازجا إياه بالغزل، وراح يصف لَمَعَانَه، مشبّهه بثغر صــاحبته (أمامــة) والدّرّ المنتظم فيه، مؤكدا صفة الألق واللّمعان، لا الشكل والصورة، كمــا راح يمزج عواطفه وأحاسيسه بهذا البرق، بل ويعاتبه على إبعاد النوم عن عينيه، والحيلولة دون طيف حبيبته التى لا تكاد تزور إلا غبّا.

1ـ ب ـ وصف النجم :

احتل (النجم) حيزا معتبرا في فضاء الشعر العربي القــديم، لمــا يحمله من دلالة الرفعة والعلو، إلى جانب كونه علامة للاهتداء، ومــصدر للاستضاءة، وموئل الروعة والجلال والجمال، مما كان مــدعاة للتعظــيم والإجلال، والتقدي والعبادة في بغض الأحيان.

لقد نظر الشاعر العربي إلى النجم فأذهلــه وميــضه المتــألق، واستوقفه تناثره البديع في صفحة السماء، وأبهره علوّه المفرط، وأعجبــه خفوقه المتميّز. وراح يصفه بكلّ ما يقرب صورته، شكلا ولمعانا وتناثرا، فكانت القناديل، والمصابيح، والشّهب من النــار، والــسيوف المــصقولة اللامعة من بين الصفات التي خلعها عليه . ولم يتوقّف الــشّاعر العربــي عند حدود الوصف (النقلي) المباشر الذي يمثّل قيمة النجم الجماليــة، بــل تعدّاه إلى عقد روابط ووشائج شعورية بينه وبين النجم، إذ غدا شريكا في الهموم، ومستودعا للمناجاة، وعنونا لطول الليل، ورديفا للأرق والــسهاد ذلك أن النجوم « كواكب بطيئة المسير، لاغبة لغوب مــن ينظــر إليهــا ويرعاها .. وليلها طويل ثقيل ثقل هموم الشاعر وأحزانه»[1] .

وحال (ابن خميس) حال الشعراء القدماء الذين وصفوا النجــوم، وعبَّروا عن جمالها وسيرها في الليل بشعر يفيض بالروعــة والجمــال، كقوله[2] :

كَــأَنَّ النُّجُــومَ وَقَــدْ غَرُبَــتْ ❁ نَوَاهِــلُ مَــاءٍ صَــدَرْنَ قُمَاحَــا

لَوَاغِــبُ بَاتَــتْ تُجِــدُّ الــسُّرَى ❁ فَأَدْرَكَهَا الصُّبْحُ رَوْحَــى طِلاَحَــا

وَقَــدْ لَــبِسَ اللَّيْــلُ أَسْــمَالَه ❁ فَمَحَّــتْ عَلَيْــهِ بِــلاً وانْــصِيَاحَا

لقد خلع الشاعر على النجوم صفة الأحياء فقال: "إنّها في حالــة أفولها وانحدارها نحو المغيب، كالإبل العطاش المتعبة، وقــد آبــت إلــى مورد الماء، بعدما سرت كامل ليلها، حيث أدركها الصُّبح هنــاك. وهــي

1)– يحي عبد الأمير شامي، النجوم في الشعر العربي القديم، ص: 166.
2)– عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص: 89.

صورة مجّسدة، لها ما لها من حركية وتشخيص، إلى جانب تدفّق إيحائها، وانسيابية الإيقاع فيها.

1ـ ج ـ وصف شلال الوريط:

مثلما شغلت مظاهر طبيعية الشعراء ببرقها ورعدها وغيمها ومطرها، ونجمها وشهابها، فقد شغلهم فضاء المكان أيضا، بما يمثله من مضارب وربوع وحدائق ومنتزهات، حيث تأثر الشعراء بكلّ منظر خلاّب، وموقع جذّاب، بهرتهم تلك القوة الجمالية التي أودعها الله في الطبيعة، شاهدة على عظمة الصنع والإبداع . ولقد توسّع الأندلسيون – تحديدا – في هذه الموضوعة، بحكم بيئتهم البديعة، وتركوا آثارا شعرية تشهد لهم ببراعة التصوير، ودقة الوصف، ودفق العاطفة، وخصب الخيال.

و(ابن خميس) أحد هؤلاء المصوّرين الذين لم تفتهم فرصة نقل ما التقطته أبصارهم، وسحرت به ألبابهم، وانجذبت إليه قلوبهم، من مناظر عاينوها وتقلّبوا فيها، ولم يكن – هو أيضا – بمنأى عنهم، في الوصول إلى مصاف التمكن والإبداع .

يقول الشاعر، واصفا شلال (الوريط)، وهو أحد مصادر ذكرياته الجميلة، في معرض تشوّقه إلى مسقط رأسه (تلمسان)[1] :

وَإِنْ أَنْسَ لاَ أَنْسَى الوَرِيطَ ووَقْفَةً ❁ أُنَافِحُ فِيهَا رَوْضَهُ وأُنَاوِحُ

مُطِلاًّ عَلَى ذَاكَ الغَدِيرِ وَقَدْ بَدَتْ ❁ لِإِنْسَانِ عَيْنِي مِنْ صَفَاهُ صَفَائِحُ

1)– عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص: 87.

أَمَاؤُكَ أَمْ دَمْعِي؟عَـشِيَّةَ صَـدَّقَتْ ❁ عُلَيَّةُ فِينَـا مَـا يَقُـولُ الْمُكَاشِـحُ
لَئِنْ كُنْتَ مَلْآنًـا بِـدَمْعِيَ طَافِحًـا ❁ فَـإِنِّيَ سَـكْرَانٌ بِحُبِّـكَ طَـافِحُ
وَإِنْ كَانَ مُهْرِي فِي تِلاَعِكَ سَائِحًا ❁ فَذَاكَ غَزَالِي فِـي عُبَابِـكَ سَـابِحُ
قُرَاحٌ غَدَا يَنْصَبُّ مِنْ رَأْسِ شَـاهِقٍ ❁ بِمِثْلِ حُـلاَهُ تُـسْتَحَثُّ القَـرَائِحُ
أَرَقُّ مِنَ الشَّوْقِ الذِّي أَنَـا كَـاتِمٌ ❁ وَ أَصْفَى مِنَ الدَّمْعِ الذِّي أَنَا سَـافِحُ

فلئن نسي الشاعر شيئا من أرض (تلمسان)، فإنّه، أبدا، لا ينسى شلالها الجميل (الوريط)، ووقوفه به، يستنشق من أرج عطره الذكي، ويبكي بدموع منهمرة انهمار السيل الجارف، كلّ ذكرى تشدّه إلى كلّ شبر فيه، ومع كلّ قطرة مندفعة منه .

لقد مزج (ابن خميس)، عند كلامه عن شلال (الوريط) الوصف الخارجي (وصف الشلال) بالوصف الداخلي (وصف المعاناة)، وكأنّه يريد أن يجعل من موصوفه شريكا له في أحاسيسه وعواطفه، وشاهدا على ذكرياته الجميلة مع من تعلّق قلبه به، مازجا إياه بروح استمدّها من بلدته (تلمسان)، ليخلع على شلاله صفة

الأحياء في أثناء توجيه الخطاب إليه:

(أَمَاؤُكَ أم دمْعي ؟)

(لئن كنْتَ ملآنا بدمعيَ طافحًا)

(بَدَتْ لِإِنْسَانِ عَيْنِي مِنْ صَفَاهُ صَفَائِحُ)

(أَرَقُّ مِنَ الشَّوْقِ)

(وَأَصْفَى مِنَ الدَّمْعِ).

إنّها صورة التمازج والتماهي، بين الذات (الشاعر)، والموضوع (الشلال) وما يتناسل عن الموضوع (تلمسان، المحبوبة) .

2ـ وصف المرأة:

الغزل من أقدم فنون الشعر العربي، يرتبط بموضوع المرأة، حيث يعبّر صاحبه عن أحاسيسه ووجدانه تُجاهها، محبا، عاشقا هائما، فيذهب بالمرأة كلّ مذهب، ويجوب معها كلّ أفق.

والشعراء في تناول المرأة مختلفون، بين متحدث عنها حديثا تغلب عليه الشهوة ولذة الجسد، حيث يميل إلى وصف محاسن جسمها، من وجه، وشعر، وعيون، وثغر، وصدر وخصر وأرداف وأعجاز، وهذا مذهب من اتخذ من المرأة حلية شعرية، وحلبة شعر ينافس فيها الشعراء على جودة الوصف وبراعة الرسم.

ثمّ نجد من الشعراء لفيفا ركّز في وصفه على كلّ ما يهزّ الحواس، ويستثير الغريزة، وقد أباح لنفسه ذكر لهوه وعبثه، وبسط استهتاره ومجونه، بأسلوب المغامرة الحكائية والسرد القصصي، فكانوا أقرب إلى طلاّب اللذة.

ومنهم من غلب عليه الطبع العفيف، والنخوة البدوية الخالصة، فوصف المرأة وصفا يوفّر لها من السّتر والحصانة والصّفاء والنقاء ما يجعلها كريمة، يتساوى الغزل عندها بالمدح، فإذا بغزله قائم على صدق العاطفة ونبل المشاعر، تحمّل فيه آلام الحبّ، ورضي بالقيل الفاضل، وإذا بسِمَة قاموسه الدلالي ألفاظ حزن وتفجّع وألم ووجد وحرقة ووفاء وإخلاص..

وضرب من الشعراء قد ابتعد عن أولئك، فلم ير في المــرأة إلاّ رمزا يتوارى به عن ما يكنّه من حب، وشوق، ووجــد وهيــام، وتعلّــق وصبابة، اتجاه محبوب أسمى وأرفع من كلّ محبوب بشري، وهذا مذهب المتصوفة وأهل العرفان الذين لهم في هذا الباب التجربة الخصبة.

لقد كانت موضوعة (المرأة) المنبع الثــرّ الــذي اغتــرف منــه الشعراء قديما وحديثا، ولعلّ (ابن خميس) كان من بين الذين ســلكوا فــي غزلهم مسلك أهل التصوف والعرفان، بحيث نصادف في شعره مثالا لهذا الغزل الصوفي، أشهرها قصيدته (الرائية) التي يقول فيها (1) :

نَظَرَتْ إِلَيْكَ بِمِثْلِ عَيْنَــيْ جُــؤْذَرِ ❋ وَ تَبَسَّمَتْ عَنْ مِثْلِ سِمْطَيْ جَــوْهَرِ
عَنْ نَاصِعٍ كَالــدُّرِّ أَوْ كَــالْبَرْقِ أَوْ ❋ كَــالطَّلْعِ أَوْ كَــالأُقْحَوَانِ مُؤَشَّــرِ
تَجْرِي عَلَيْــهِ مِــنْ لَمَاهَــا نُطْفَــةٌ ❋ بَلْ خَمْــرَةٌ لَكِنَّهَــا لَــمْ تُعْــصَرِ
لَوْ لَمْ يَكُنْ خَمْــرًا سُــلاَفًا رِيقُهَــا ❋ تُزْرِي وتَلْعَبُ بِالنُّهَى لَــمْ تُحْظَــرِ
وَكَذَاكَ سَاجِي جَفْنِهَا لَوْ لَمْ يَكُــنْ ❋ فِيهِ مُهَنَّــدُ لَحْظِهَــا لَــمْ يُحْــذَرِ
لَوْ عُجْتَ طَرْفَكَ فِي حَدِيقَةِ خَــدِّهَا ❋ وَ أَمِنْتَ سَــطْوَةَ صُــدْغِهَا الْمُتَنَمِّــرِ
لَرَتَعْتَ مِنْ ذَاكَ الحِمَى فِــي جَنَّــةٍ ❋ وَ كَرَعْتَ مِنْ ذَاكَ اللَّمَى فِي كَــوْثَرِ
طَرَقَتْكَ وَهْنًــا وَالنُّجُــومُ كَأَنَّهَــا ❋ حَصْبَاءُ دُرٍّ فِــي بِــسَاطٍ أَخْــضَرِ

1)- عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص: 110. **الجؤذر:** ولد البقر الوحشية يــشبّه به الحسان لجمال عيونه. **السّمط:** الخيط الذي ينظم فيه. **المؤشر:** الحسن الثغر. **اللمّــى:** سمرة مشوبة بسواد في الشّفاه. **النطفة:** الماء الصافي. **السّلاف:** أفضل الخمر وصــفوته. **النّهى:** العقل. ساجي **الطرف:** الفاتر اللّين الساكن. **لحظها:** اللحظ: مؤخر العين مما يلــي الصدغ، واللحظات: النظرات. **الطرف:** البصر. **الصّدغ:** ما بــين العــين وأصــل الأذن. رتع: أقام وتنعم وأكل فيه وشرب ما شاء. **كرعت:** شربت ماء الكرع وهو ماء السماء.

وَالرَّكْبُ بَيْنَ مُصَعِّدٍ وَمُصَوِّبٍ ❁ وَالنَّوْمُ بَيْنَ مُسَكِّنٍ وَمُنَفِرِ
بَيْضَا إِذَا اعْتَكَرَتْ ذَوَائِبُ شَعْرِهَا ❁ سَفَرَتْ فَأَزْرَتْ بِالصَّبَاحِ الْمُسْفِرِ
سَرَحَتْ غَلاَئِلَهَا فَقُلْتُ: سَبِيكَةُ ❁ مِنْ فِضَّةٍ أَوْ دُمْيَةٌ مِنْ مَرْمَرِ
مَنَحَتْكَ مَا مَنَعَتْكَ يَقْظَانًا فَلَمْ ❁ تُخْلِفْ مَوَاعِدَهَا ولَمْ تَتَغَيَّرِ
هَاجَتْ بَلاَبِلَ نَازِحٍ عَنْ إِلْفِهِ ❁ مُتَشَوِّقٍ ذَاكِي الحَشَا مُتَسَعِّرِ

لقد جمع هذا النص طائفة من التشبيهات التي درج عليها الخيال الشعري العربي في نعت المرأة، إذ لا يزال أسير تشبيهات نمطية يرى في مخالفتها، أو الخروج عن منوالها همزا للمقدس، وتجاوزا للممنوع، ولا يكاد (التلمساني) ينجو من هذا الالتزام الحاد في كامل تصويره . ولعل النص الذي بين أيدينا يؤكد ذلك.

يقول (ابن خميس التلمساني) في أبياته: لقد كشفت حبيبته عن وجه به عينان كأنّهما عينا صغير البقر الوحشي ألقا وصفاء، وعن ثغر ناصع البياض كأنّه لؤلؤ، أو ألق برق، أو طلع نخل، أو زهر أقحوان أبيض، هذا الثَّغر الوضّاء ارتوتْ لَمَاهُ ريقا سلسةً كأنه الماء الفرات، بل إنّه كالخمرة الصافية التي لم يعصرها خمّار، خمرة لم يشبها تحريم، وإن كانت تعبث بالعقول، وقد تواطأ الطرف معه يناوش بمهنّد لحاظه، وسهام جفونه. فإن جلت بنظرك في حديقة خدّها، تملأه من جمالها وسحرها، فلا تأمنْ عقرب صدغها المتربّص، لأنه سيمنعك من نعمة النظر إليها، ويحول بينك وبين التمتّع بعذب لماها الكوثري .

ثم ينتقل فيقول: إنّ صاحبته زارته، وقد سكن اللّيل، وغفلت العيون، وبسطت السّماء نجومها تنشرها كأنها الحصباء . أقبلت في

زيارتها، بيضاء، إذا كشفت عن وجهها، وأسبلت شعرها، أزرت بالصّباح المشرق، وازدرت بضيائه، فبدت، كأنها سبيكة من فضّة، أو دمية من مرمر.. إنهّ رآها وما رآها.. لم يرها حقيقة.. في اليقظة، وإنما كان حلما جميلا هيّجه، كما تهيّج الهموم مغتربا اعتصره الشوق إلى إلفه.

وممّا سلف، فإنّ المرأة قد كانت (التيمة) الأساس التي كان عليها مدار القصيدة، وقد تناولها الشاعر على طريقة الشعراء القدامى، وبالأدوات الوصفية التي اعتادوا توظيفها، باعتماد الصور الجزئية التي بتطور بنائها ستتشكّل الصورة الكليّة، لصورة المرأة عند (ابن خميس)، الصورة الرمزية المعادلة للتجربته الصوفية عند الشاعر، والمؤسسة لمرحلة من مراحل الحضور العرفاني عنده .

وإذا كان ابن خميس في القصيدة السابقة الذكر قد اكتفى بوصف المرأة ولم يصطنع لها وسما، فإنّه في قصيدة أخرى سيذكر وسمها، فيصرّح باسم له دلالته، وله إيحاؤه في معجم العارفين .

يقول ابن خميس في قصيدته التي استهلها بالدعاء لبلده تلمسان عليها[1]:

خَلِيلَيَّ لاَ طَيْفٌ لِعُلْوَةَ طَارِقٌ ❋ بِلَيْلٍ ولاَ وَجْهٌ لِصُبْحِيَ لاَئِحُ
نَظَرْتُ فَلاَ نُورٌ مِنَ الصُّبْحِ ظَاهِرٌ ❋ لِعَيْنِي ولاَ نَجْمٌ إِلَى الغَرْبِ جَانِح
بِحَقِّكُمَا كُفَّا المَلاَمَ وَسَامِحَا ❋ فَمَا الخِلُّ كُلُّ الخِلِّ إِلاَّ المُسَامِحُ
وَلاَ تَعْذُلاَنِي وَاعْذُرَانِي فَقَلَّمَا ❋ يَرُدُّ عِنَانِي عَنْ عُلَيَّةَ نَاصِحُ

---

1)– عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص: 85.

كَتَمْتُ هَوَاهَا ثُمَّ بَرَّحَ بِي الأَسَـــى ❁ وَكَيْفَ أُطِيقُ الكَتْمَ وَالدَّمْعُ فَاضِـــحُ؟

لقد اكتفى الشاعر في هذه الأبيات بذكر محبوبته (عليّة)، وإظهار لواعج التوق والتعلّق بها على طريقة الوصف (المعنوي) وتشكيلاته عنـد فحول شعراء الصوفية، من دون أن يسلم نفسه إلى الوصـف (المـادي) وتشكيلاته الحسية التي روّجها الشعراء، ومن ثَمّ، فقد ارتقى بأدواته الفنيـة من التعامل المادي (الفاني) إلى فضاء علوي، كان لمؤشـر اسـم العلـم (علية) فيه (العلامة) الدالة البارزة له، باعتبارها (أيقونة) للعلو الروحاني، والذات المتعالية.

إنّ الغزل الصوفي، بشكل عام، قد عبّر أيّما تعبير عـن المحبـة الإلهية، وقد استعار من القصيدة التقليدية أشكالها البنائيـة والموضـوعية المتداولة والمعروفة، ليعبـر بهـا عـن حـالات وجدانيـة وروحانيـة، ويصوّر أحوالا ومقامات صوفية. وتبقى موضوعة (الغـزل الـصوفي)، أو موضوعة الحب الإلهي – كما يقول الدكتور مختـار حبـار– أسـاس الخطاب الشعري الصوفي، وبؤرته الدّالة فيه، إذ ليست باقي الموضوعات إلاّ أجزاء منها، تدور في فلكه، يختص بعضها ببعـد الغيـاب، كالطلـل والرحلة والحنين إلى الآخر، ويختص بعضها ببعد الحضور، كموضـوعة الخمر، بينما تشمل موضوعة (الغزل) البعدين معا غيابا وحضورا [1].

وإذا كان وصف المرأة (الرمزي)، الدال على موضوعة (الحـب الإلهي) قد شغل حيزا معتبرا من شـعر (التلمـساني)، فـإنّ الوصـف (الحقيقي) المباشر لها قد نال، هو الآخر مكانه في إبداعه، إذ لـم يفـوّت

1)– مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل) ، ص: 82.

الشاعر فرصة وصف محاسن نسوة كان قد رآهن في مدينة (سبتة)، مثل قوله[1]:

وَ لاَ مِثْــلَ بَيْــتٍ تَيَمَّمْتُــهُ ۞ فَلَمْ أَلْــفِ إِلاَّ الغَنَــا والــسَّمَاحَا
عِيَابًــا مِــلاَءً ونِيبًــا سِــمَانًا ۞ وَغِيــدًا حِــسَانًا وعُــودًا أَقَاحَــا
وَإِلاَّ يَعَــافِيرَ سُــودَ العُيُــونِ ۞ يَــرَيْنَ فَــسَادَ الُمحِــبِّ صَــلاَحَا
يُــرَدِّدْنَ فِينَــا لِحَاظًــا مِرَاضًــا ۞ وَ يُمْرِضْنَ مِنَّا القُلُــوبَ الــصِّحَاحَا
وَتَحْتَ الوَجَــاحِ طِلَــى رَبْــرَبٍ ۞ لَــوَ اَنَّ القِيَــانَ رَفَعْــنَ الوَجَاحَــا
أَرَانِــي مَحَاسِــنَ مِنْــهُ فَلَــم ۞ أُطِقْ عَــنْ حِمَــاهُ بِقَلْبِــي بَرَاحَــا
مُحَيًّــا وَسِــيمًا وَفَرْعًــا أَثِيثًــا ۞ وَقَــدًّا قَوِيمًــا وَرِدْفًــا رَدَاحَــا
وَ أَبْــدَى لِعَيْنِــي بَــدَائِعَ لَــمْ ۞ تَدَعْ لِيَ عَقْلاً بِهَــا حِــينَ رَاحَــا

ولدى تقليبنا لهذه الصور الوصفية التي استعان بها ابــن خمــيس نجد النمط الكلاسيكي ماثلا في ذهنه، إذ ما زالت المرأة في شعره توصف باليعفور لجماله وسواد عينيه، وما زالت المشية التي فيهــا تمايــل وتــثنّ والنظرة التي فيها سبي للعقول،والوجه المشرق والشعر الغزير والطويــل، والقدّ القويم المعتدل ، والــرّدف (أي العجــز) الــرداح (أي المتــسع الضخم) محلّ ذكر وانتباه استوقف نظره ووصفه، إلاّ أنّه قدم لنــا هــذه اللوحة في صورة جميلة تشع بالجمال والروعة لدقة وصفه وتصويره.

1)- عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص: 92.

3ـ وصف الخمرة:

إنّ موضوعة (الخمرة) موضوعة معروفة في الشعر القديم، بحكم حضور الخمرة في حياة العرب، ووجودها في مجالسهم . وقد تفنّن الشعراء في وصفها، ووصف مجالسها ومشاهدها، وآثارها، كلّ ذلك كان عن رغبة في اللهو والمجون أو هروبا من واقع غير مرغوب، أو تغن بها في ساعات الدعة والسرور، أو نيل الأوطار .

وإذا كان من الشعراء – كما سبق الذكر – من تغنى بالخمرة على وجه الحقيقة، ووصفها وصفا يعبر عن ميول غريزية، وتوجّه حياتيّ مادي، وموقف نفسي سالب، فإنّه كان في المقابل، وعلى النقيض من ذلك، من قبّحها وذمّها، وذكر مثالبها، ويبقى لفيف من الشعراء، استعار من الخمرة المادية معانيها وعلاماتها، ووظفها توظيفا ينمّ عن حالة عرفانية واعية، وتجربة صوفية تحمل قصديتها، بوصفها « معادلا موضوعيا لحال من أحوال الصوفية العالية، إن لم نقل أكملها وأعلاها على الإطلاق » [1] .

و(ابن خميس التلمساني) أحد هؤلاء المتصوفة الذين مجّدوا هذه الخمرة الرمزية في شعرهم، وارتقوا بها إلى درجات العرفان، لتصبح تجربة مكتملة قد تُحُكِّم في آلياتها، فوظفت توظيفا فنيا مؤسسا. مثل الذي يتبدّى لنا في هذا النص[2]:

قُمْ نَطْرُدِ الهَمَّ بِمَشْمُولَةٍ ❁ تُقَصِّرُ اللَّيْلَ إِذَا اللَّيْلُ طَالْ

1)– مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل، ص: 96.
2)– المنتخب النفيس، ص: 114.

وَ عَاطِهَـــا صَـــفْرَاءَ ذِمِّيَـــةً ❁ تَمْنَعُهَـــا الذِّمَّـــةُ مِـــنْ أَنْ تُنَـــالْ
كَالمِسْكِ رِيحًـــا واللَّمَـــى مَطْعَمًـــا ❁ وَالتِّبْرِ لَوْنًا وَالهَـــوَى فِـــي اعْتِـــدَالْ
عَتَّقَهَـــا فِـــي الـــدَّنِّ خَمَّارُهَـــا ❁ وَالبِكْرُ لاَ تَعْـــرِفُ غَيْـــرَ الحِجَـــالْ
لاَ تُثْقِـــبِ المِـــصْبَاحَ، لاَ وَاسْـــقِنِي ❁ عَلَى سَنَا البَـــرْقِ وَضَـــوْءِ الهِـــلاَلْ

وتبقى موضوعة (الخمرة) المحطة الأخيرة التي ينطلق منها الشاعر الصوفي في تجربته العرفانية، ذلك أنّ الموضوعات التي يتناولها الشاعر، في رحلته الصوفية (رحلة، غزل، حنين) قد « تعبّر عن مراحل الغياب، بينما تكاد تكون موضوعة (الخمر) وحدها، الموضوعة التي يعبّر بها المتصوفة عن مرحلة الحضور» [1].

وخلاصة الأمر، وبعد تتبعنا **أنماط الصورة الفنية** عند (ابن خميس)، يمكننا القول: إنّ التشبيه والاستعارة والكناية والوصف، كانت الوسيلة الأسلوبية الأساسية التي استعان به الشاعر في بناء صوره، وهي – في مجملها – صور تمتاز بالوضوح والجمال الشكلي، وتجنح إلى التقليد والإخلاص إلى منهج القدامى في تصويرهم، كما تمتاز بالرمز والايماء واقتفاء أهل التصوف والعرفان في بعضها، ممّا يجعل من (ابن خميس) أحد الروّاد الإتباعيين البارزين في عصره، والمحافظين في زمانه.

1)– مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل، ص: 96.

خاتمــة

إنّ خير ما اختم به أن أجمل ما استخلصته في دراستي هذه فـــي النقاط التالية:

- تتبوأ الصورة في الخطاب الشعري المعاصر مكانة مرموقة في تكـــوين شعرية النص، إذ بواسطتها يتم التمييز بين الخطاب التواصلي العـــادي والخطاب الفني بفعل زعزعتها للمألوف، وقدرتها على شـــحذ اللغـــة بالدلالات العميقة التي لا طريق إلى اختزالها في أية قراءة محتملة.
- إن الصورة الشعرية ليست وعاء نفرغ فيه المعـــاني والأفكـــار لتأخـــذ أبعادا جديدة، كما أن علم البيان – بطبيعته التقليدية – لم يعد قادرا على استيعاب توجهات الصورة الشعرية المعاصرة، فلا بـــد مـــن تعزيـــزه بمنطلقات مستحدثة لعله يكشف عن الجماليـــة اللغويـــة التـــي غـــدت الصورة الشعرية المعاصرة تتفيأ بظلها . لذلك نرى أن مباحث البلاغة تبقى باستمرار مفتوحة على التجدد اعتمادا علـــى المتحقـــق النـــصي الإبداعي. فلقد كانت القواعد البلاغية المستنبطة تستخلص دائمـــا مـــن النصوص التراثية، وفي ضوء هذا المعنى ينبغي أن يسلك أي توجـــه منهجي يؤثر تحليل الصورة في الخطاب الشعري.
- إن الصورة الشعرية تركيبة لغوية من نمط خاص تضطلع بوظيفة بناء روابط جديدة بين الكون وما فيه، وذلك بنقل المعاني من الحيـــاة إلـــى اللغة.

ومن هذه التحديدات يمكننا أن نـــستنتج أن التركيبـــة اللغويـــة للصورة الشعرية ليست تركيبة نمطية، وأن الألفاظ فيها ليست مجـــرد

ألفاظ؛ أي أن تلك الألفاظ لم تعد تستجيب للمعنى المتداول في عرف البشر، بل أضحت في الإطار الجديد أشكالا مفتوحة على المفاهيم السيميائية التي يقصدها الشاعر أو يعلو بها المتلقي إلى آفاق واسعة، وهو يعيد خلقها من جديد.

- حدد النقاد القدماء مفهوم الصورة الشعرية في منظومتين بلاغيتين هما المشابهة والمجاورة، اعتمادا على استقصاء الأوجه البيانية من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز مرسل.. بينما جعل النقاد المحدثون هذا المفهوم مسايرا للفتوحات الإبداعية المستجدة بما عرفه الخطاب الشعري الحديث والمعاصر من تغيرات وتحولات. وأغلب التعريفات الحديثة أقرت على تميّز الصورة الشعرية بطابع الخلق والإبداع القائم على التأليف بين المتناقضات والمتنافرات في سياق تجمع عناصرها المتباينة في بوتقة شعورية واحدة .

- تؤكد المناهج النقدية الحديثة كالأسلوبية والسيميائية وجماليات التلقي على أن الصورة الشعرية صياغة فنية تلبس المعاني المجردة أثوابا حسية، يمكن لحواس الإنسان التفاعل معها تفاعلا إيجابيا عن طريق تلق مفتوح يتجدد باستمرار.

- إن دراسة الصورة الشعرية في إبداع شاعر واحد أنجح بكثير من التوزع على إبداعات مختلفة، لأن ذلك يتيح للدارس متابعة الصيغ اللغوية المختلفة المعبر بها من قبل هذا الشاعر، ومن ثم يمكن من استخلاص طرق بناء الصورة الشعرية لديه، والوقوف على طرق تشكيلها الممكنة مع بيان وظيفتها وإبلاغيتها، والشاعر ابن خميس من الشعراء القلائل الذين عرفوا ما للخيال الشعري من أهمية باعتباره

البؤرة المركزية لكل خطاب شعري، وقد نظر إلى الإبــداع الــشعري بوصفه دينامية حيوية مساهمة في تغيير الواقع على المستويين الفردي والجماعي؛ لأن هذا التغيير مرتبط أساسا بما يمكن أن يقوم به الخطاب الشعري من تأثير كبير في النفس والشعور تمهيدا للتأثير الذي ســيمتد إلى محيط الشاعر الخارجي، وهو الوطن. لذلك جاءت أشعاره محققــة للرهان الحيوي فكان صوت ذاته المقهورة، كما جاءت محققة للرهــان الجمالي من خلال تحويل الواقع الكائن والواقع المستشرف إلى متخيــل شعري تذوب فيه حدة الواقع وتندمج بأطياف الحلم. وعموما قد جعــل ابن خميس التلمساني من الصورة الشعرية أداة تعبيرية وجمالية بالغــة الإيحاء. وهي في الأعم تتأرجح في إبداعه بين ثلاثة أنمــاط أساســية هي: الصورة البلاغية والصورة الوصفية والصورة الرمزية.

لقد أعطى ابن خميس لشعره لونا خاصا، وجعل القصيدة قــادرة على تحقيق أهدافها في الإمتاع والإقناع. الإمتاع الذي هو تذوق لجماليات التحول الذي شهدته الكائنات والأشياء والمفاهيم في شعره، والإقناع الــذي نعني به قدرة شعر التلمساني على النفاذ إلــى إدراك المتلقــي ووجدانــه وترك بصماته فيهما. لقد كان متخيله في المرتبة الوسطى بــين الإظهــار والغموض، على عكس التجارب المباشرة عند المتشبثين بعمــود الــشعر وعلى عكس الغموض والإيغال عند بعض دعاة التجديد والثــورة علــى عمود الشعر العربي. كما كان هذا المتخيل آخذا مــن البلاغــة العربيــة كمدلول أول، وممعنا في العمق الرمزي والإيحائي كمدلول ثان، ومن ثــم لم يخذل التلمساني قلوب قرائه.. فآمن هؤلاء القــراء بــضرورة الــشعر وجدواه مثلما آمن شاعرنا قبلهم بذلك.

ولا أدعي بعد هذا أنني قد أتيت على كل ما قيل عــن الــصورة الشعرية أو قدمت دراسة وافية لشعر ابن خميس التلمساني إنما هو بــاب فتحته لمن أراد أن يلج عالم الصورة الشعرية أو رام تحليــل النــصوص الشعرية من جهة بنائها التصويري.

والله ولي التوفيق

قائمة المصادر والمراجع

❖ القـرآن الكريم

أ – المصـــادر :

أرسطوطاليس – كتاب الشعر، نقل أبي بشر متّى بن يونس القنّائي من السريانية إلى العربية، تحقيق شكري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1386هـ / 1967م .

ابن الأثير (ضياء الدين) – المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، المطبعة البهية، مصر، 1312هـ

ابن تيمية (تقي الدين) – الإيمان، منشورات المكتب الإسلامي، دمشق، 1961.

الجاحظ (أبو بحر عمرو) – البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت (د.ط)

– الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون؛ دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، ط 3، 1969م.

الجرجاني (الشريف علي) – التعريفات، وضع وشرح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1،2000

الجرجاني (عبد القاهر) – أسرار البلاغة في علم البيان، محمد رشيد رضا، دار الكتب العملية، بيروت– لبنان، ط 1، 1988م .

– دلائل الإعجاز في علم المعاني، تقديم وشرح ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، (د.ط)، 2002م .

الجرجاني (القاضي علي) – الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا –بيروت، (د، ط،ت)

الحفناوي (محمد) – تعريف الخلف برجال السلف، تقديم : محمد عبد الرؤوف القاسمي، سلسلة أنيس، موفم للنشر (د ، ط) ،1991م.

ابن الخطيب (لسان الدين) – الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق : محمد عبد الله عنان مكتبة الخانجي، القاهرة – مصر، ط 1، 1974.

الخفاجي (عبد الله بن محمد) – سرّ الفصاحة، دار ومكتبة الهلال، ط1، 1996.

ابن خلدون (عبد الرحمان) – كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، دار الكتاب اللبناني، بيروت، (د.ت).

ابن خلدون (يحي) – بغية الروّاد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، تحقيق : عبد الحميد حاجيات، نشر المكتبة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1400 هـ/1980.

ابن رشيق (الحسن) – العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، قدّم له وشرحه : صلاح الدين الهواري وهدى عودة، ط1، دار ومكتبة الهلال، 1996م .

السكّاكي (يوسف) – مفتاح العلوم، مطبعة التقدم العلمية، القاهرة، 1316هـ.

السيوطي (جلال الدين) – كتاب بغية الوعّاة في طبقات اللغويين والنحاة، دار المعرفة، لبنان – بيروت، (د.ط.ت)

العبدري (محمد بن علي) – الرحلة العبدرية أو المغربية أو ما سما إليه النظر المطرق في خير الرحلة إلى بلاد المشرق، تحقيق أحمد بن جدو، جامعة الجزائر، الجزائر، (د.ط)، 1964م .

العسكري (أبو هلال) – كتاب الصناعتين، تحقيق : مفيد قميحة، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط2 ، (د.ت)

قدامة (ابن جعفر) – نقد الشعر، تحقيق : كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، (د.ت) .

المبرّد (محمد) – الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، (د، ط،ت) .

المرزوقي (أحمد) – شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل بيروت، ط1، 1991

المراكشي (عبد الواحد) – المعجب في تلخيص أخبار المغرب، تحقيق : محمد سعيد العريان ومحمد العربي العلمي، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ط1، 1949م.

ابن مريم (أبو عبد الله) – البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان، مراجعة محمد ابن أبي شنب، المطبعة الثعالبية، الجزائر، (د،ط)، 1908م.

المقري (أحمد بن محمد) – نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتاب العربي، بيروت– لبنان، (ط د.ت).

– أزهار الرّياض في أخبار القاضي عياض، تحقيق: مصطفى السقا وإبراهيم الابياري وعبد الحفيظ شلبي؛ نشر المعهد الخليفي للأبحاث المغريية، القاهرة، 1939م، 1943م.

المكناسي (أحمد بن محمد المعروف بابن القاضي) – ذيل وفيات الأعيان المسمّى درّة الحجال في أسماء الرجال، تحقيق: محمد الأحمدي أبو النور، القاهرة : دار التراث. المكتبة العتيقة، تونس، ط1، 1980م.

الميداني (أحمد بن محمد) – مجمع الأمثال، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، 1998م.

النباهي (عبد الله المالقي) – تاريخ قضاة الأندلس وسمّاه كتاب المراقبة العليا في من يستحق القضاء والفتيا، تحقيق: لجنة إحياء التراث، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1980م.

ب ـ المراجع الحديثة :

إسماعيل (عزّ الدين) – الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، بيروت، ط 3، 1981م .

أوستن وارين ورينيه ويليك – نظرية الأدب، ترجمة : محي الدين صبحي، القاهرة، ط 3، 1962م .

البجاوي (علي) وآخرون – أيام العرب في الجاهلية، دار الجيل، بيروت، 1988م.

البصير (عبد الكامل حسن) – بناء الصورة الفنية في البيان العربي – موازنة وتطبيق – مطبعة المجمع العراقي، العراق، (د ط)، 1404هـ/1987م.

البطل (علي) – الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دارسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط 2، 1981.

بكري (شيخ أمين) – البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم المعاني، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984م .

بونار (رابح) – المغرب العربي تاريخه وثقافته، دار الهدى، الجزائر، ط3، 2000م .

توات (طاهر) – ابن خميس شعره ونثره، ديوان المطبوعات الجامعة، الجزائر، 1991م.

جمعي (الأخضر) – نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999م.

الجويني (مصطفى الصاوي) – البيان فنّ الصورة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية – مصر، 1993 م.

الجيلالي (عبد الرحمان) – تاريخ الجزائر العام، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط7، 1994م.

حاجيات (عبد الحميد) – أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 2، 1982م.

حبار (مختار) – شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط 1، 2002م.

حسن عبد الله (محمد) – الصورة ... والبناء الشعري، دار المعرفة، القاهرة، 1981م.

حشلاف (عثمان) – الرمز والدلالة في شعر المغرب المعاصر (فترة الاستقلال)، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2000م.

الحاوي (إيليا) – فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، دار الكتاب اللبناني بيروت، ط 3،1980م.

خفاجي (عبد المنعم) وآخرون – الأسلوبية والبيان العربي، القاهرة، الـدار اللبنانيـة، مصر، ط1، 1992 م .

خفاجي (عبد المنعم) – الحياة الأدبية في العصر الجاهلي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992 م.

الدّاية (فايز) – جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربـي، دار الفكر، دمشق، ط 2، 1996.

دهمان (أحمد علي) – الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجـاني منهجـا وتطبيقا، منـشورات وزارة الثقافـة، سـوريا، ط 2، 2000 م.

أبو ديب (كمال) – جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الـشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 2، 1981 م.

راجع (عبد الله) – القصيدة المغربية المعاصرة (بنية الشهادة والاستـشهاد)، منشورات عيون، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1963

الرّباعي (عبد القادر) – الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظريـة والتطبيق دار العلوم، الرياض، ط1، 1984م.

الرّوبي (إلفت كمال) – نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتـى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيـروت، ط1، 1983م .

الزرزموني (إبراهيم أمين) – الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء، مصر، ط1 ، 2000 م .

الزّواوي (خالد محمد) – الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، الشركة المـصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط 1، 1992 م.

السيّد (شفيع) – التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية، دار الفكر العربـــي، القاهرة ط 3، 1988 م.

الصّاوي (أحمد) – مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين، دراسة تاريخية فنية، منشأة المعـــارف، الإســـكندرية، 1988 م.

صبح (علي علي) – البناء الفني للصورة الأدبيـــة فـــي الـــشعر، المكتبـــة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط1، 1996م/1416هـ

ضيف (شوقي) – تاريخ الأدب العربي عصر الـــدول والإمـــارات، دار المعارف، القاهرة، ط1، (د.ت) .

– الفن ومذاهبه فـــي الـــشعر العربـــي، دار المعـــارف، القاهرة، ط7، 1969م.

الطرابلسي (محمد عبد الهادي) – خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعـــة التونسية، تونس، (د ط)، 1981م.

الطمّار (محمد) – تاريخ الأدب الجزائـــري، الـــشركة الوطنيـــة للنـــشر والتوزيع الجزائر، (د ت ط).

عبد الدائم (صابر) – تلمسان عبر العصور، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.

– أدب المهجر، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1992 م.

عزّام (محمد) – بنية الشعر الجديد، دار الرشـــاد الحديثـــة، المغـــرب، (د.ت.ط) .

عسّاف (ساسين سيمون) – الصورة الشعرية ونماذجها في إبـــداع أبـــي نـــواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1982 .

العشماوي (محمد زكي) – قضايا النقد الأدبي بين القديم والحـــديث، دار المعرفـــة الجامعية، الإسكندرية، (د.ط.ت).

عصفور (جابر) – الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 2، 1983 .

– الخيال، الأسلوب، الحداثة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005م.

العطّار (سليمان) – الخيال والشعر في تصوف الأندلس ابن عربي وأبو الحسن الششتري وابن خميس التلمساني، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1981 م.

العقّاد (محمود عباس) – اللغة الشاعرة، مكتبة غريب، القاهرة، (د.ت.ط).

الغنيم (إبراهيم بن عبد الرحمان) – الصورة الفنية في الشعر العربي، مثال ونقد، ط1، 1996م.

فروخ (عمر) – تاريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 4 . 1981م.

الفيل (توفيق) – فنون التصوير البياني، منشورات السلاسل، الكويت، ط1، 1987م .

القيسي (نوري حمودي) – الطبيعة في الشعر الجاهلي، عالم الكتب، بيروت، 1404هـ/1984م.

لويس (سيسل دي لويس) – الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجابي، ومالك ميري، وسلمان حسن إبراهيم الكويت، (د ط)، 1982م .

مصايف (محمد) – جماعة الديوان في النقد، نشر مطبعة البعث، الجزائر، (د ط)، 1974م .

مطلوب (أحمد) – الصورة في شعر الأخطل الصغير، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمَّان – الأردن، 1985 م.

ابن منصور (عبد الوهّاب) – المنتخب النفيس من شعر أبي عبد الله بن خميس مطبعة ابن خلدون، تلمسان – الجزائر، ط1، 1365 هـ .

مشبال (محمد) – مقولات بلاغية في تحليل الشعر، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط1، 1993 م.

موسى (صالح بشرى) – الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي بيروت ـ لبنان، ط 1، 1994م.

الميلي (مبارك بن محمد) – تاريخ الجزائر في القديم والحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ت.ط).

نصرت (عبد الرحمان) – الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمّان، (د ط)، 1976.

ناصف (مصطفى) – الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع بيروت – لبنان ، (د.ت.ط).

نافع (عبد الفتاح صالح) – الصورة في شعر بشار بن برد، عمّان – الأردن، دار الفكر للنشر والتوزيع، 1983

نوفل (سيّد) – شعر الطبيعة في الأدب العربي، دار المعارف، القاهرة، ط2 1978م.

هلال (محمد غنيمي) – النقد الأدبي الحديث، الدار العودة، بيروت 1987 م.

اليافي (نعيم) – مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982 م.

ج ـ الدواويـــن:

الأعشى - ديوان الأعشى، دار صادر، بيروت، 1960 م.

امرؤ القيس - الديوان، ضبطه وصحّحه، مصطفى عبد الـشافي دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، (د.ت).

أبو تمام - ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق، محمد عبده عزَام، دار المعارف، القاهرة، ط5،(د.ت)

الحمداني (أبو فراس) - الديوان، شرح وتحقيق : يوسف شـكري فرحـات، ، دار الجيل ، بيروت، ط1، 1993م/1413هـ .

ابن أبي ربيعة (عمر) - الديوان، شرح : يوسف شكري فرحات، دار الجيـل، بيروت، 1992م/1412هـ .

ابن الرومي - الديوان، شرح :محمد شـريف سـليم، دار التـراث العربي، بيروت، (د.ت) .

زهير (ابن أبي سلمى) - الديوان، كرم البستاني، دار صادر، بيروت، (د.ت) .

الزوزني (أحمد بن الحسين) - شرح المعلقات السبع، دار صادر، بيروت، (د.ت)

الديلمي (مهيار) - الديوان، دار الكتب المصرية، مصر، ط1 (د.ت) .

الذبياني (النابغة) - الديوان، تحقيق، كرم البستاني، دار بيـروت للطباعـة والنشر، بيروت، 1980م.

المتنبي (أبو الطيب) - ديوان المتنبي، دار صادر، بيروت، 1964م .

النميري (الراعي) – الديوان، شرح وتحقيق : واضح عبد الصمد، دار الجيل بيروت، ط1، 1412/1992هـ .

د ـ الموسوعات والمعاجم :

إميل (بديع يعقوب) – موسوعة أمثال العرب، دار الجيل، بيروت، ط1، 1995م .

البستاني (بطرس) – دائرة المعارف، قاموس عام لكلّ فنّ ومطلب، دار المعرفة، بيروت – لبنان (د.ت.ط).

الزركلي (خير الدّين) – الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت– لبنان، ط11، 1995م.

كحالة (عمر رضا) – معجم المؤلفين تراجم مصنفي الكتب، دار إحياء التراث، بيروت، (د.ت).

ابن منظور (جمال الدين) – لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1992.

نويهض (عادل) – معجم أعلام الجزائر، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1971م.

هـ ـ رسائل جامعية :

عبيب (حورية) – أساليب الحقيقية والمجاز في القرآن الكريم، سورة الكهف نموذجا، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، معهد اللغة العربية وآدابها، إشراف: سعدي، 1996م/ 1997.

غلاب (مبروك) – الصورة الشعرية عند محمد العيد آل خليفة، رسالة ماجستير جامعة القاهرة، كلية الآداب، إشراف، سهير القلماوي، 1988م

الغماري (مصطفى) – الصورة الشعرية عند أحمد شوقي، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، معهد اللغة والأدب العربي، إشراف: حامد حفني داود، 1983م/ 1984م .

ملوك (رابح) – الصورة الشعرية عند محمد الماغوط، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، 1998م .

و ـ الدوريات :

البوعبدلي (المهدي) – (أبو عبد الله محمد بن خميس) مجلة الأصالة، الجزائر، العدد 49 و50 سبتمبر / أكتوبر 1977م.

– (أهم الأحداث الفكرية بتلمسان عبر التاريخ، الجزائر، ونبذ مجهولة من تاريخ بعض أعلامها) مجلة الأصالة، العدد : 26 جويلية / أوت 1975م.

جاب الله (أحمد) – (نماذج من التراث الأصيل الأندلسي والجزائري)، الجزائر، مجلة الثقافة، العدد: 82 السنة الرابعة عشرة، يوليو/أغسطس 1984م.

– (التصوير الشعري في ضوء النقد الحديث)، الجزائر، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، ع: 02، 2005م.

الطالب (عمر محمد) – (نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني وعلاقتها بالصورة الشعرية) العراق، مجلة أفاق الثقافة والتراث، ع 10.

عيكوس (الأخضر) – (مفهوم الصورة الشعرية حديثا)، قسنطينة.مجلة الآداب، جامعة قسنطينة ،العدد 03 سنة 1996م.

موقع إنترنت : – موقع اتحاد كتاب العرب: **www.uwa-dam.org**

فهـرس